
BACHELORARBEIT

Frau
Julia Böhringer

**Das amerikanische
Gangsterfilmgenre in
zeitgenössischen TV-Serien**

2015

BACHELORARBEIT

Das amerikanische Gangsterfilmgenre in zeitgenössischen TV-Serien

Autor:
Frau Julia Böhringer

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF10s1-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Dietrich Duppel, M.A.

Einreichung:
Hamburg, 23.01.2015

BACHELOR THESIS

The American Gangster Genre in Contemporary Television Series

author:
Ms. Julia Böhringer

course of studies:
Film and Television

seminar group:
FF10s1-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
Dietrich Duppel, M.A.

submission:
Hamburg, 23.01.2015

Bibliografische Angaben:

Böhringer, Julia:

Das amerikanische Gangsterfilmgenre in zeitgenössischen TV-Serien

The American Gangster Genre in Contemporary Television Series

2015 - 59 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

Das amerikanische Gangsterfilmgenre gehört zu den ältesten Genres der Filmgeschichte. Mit Aufkommen des Tonfilms übernahmen die Gangster die Leinwand und ziehen das Publikum seither in ihren Bann. Das Genre hat sich seit seinem Aufkommen in den 1930er Jahren stets weiterentwickelt, Anhänger gefunden und Schauspielgrößen hervorgebracht. Der Gangsterfilm als Subgenre des Kriminalfilms, prägt Generationen und lässt die Grenzen zwischen Recht und Unrecht, Gesetz und Kriminalität in den Augen der Betrachter verschwimmen.

Diese Arbeit beschäftigt sich im ersten Teil mit dem Gangsterfilm, seinem Entstehen und seinen wichtigsten Merkmalen. Des Weiteren wird die amerikanische Gangsterserie am Beispiel der Serie "Boardwalk Empire" vorgestellt und untersucht, ob sie sich vom klassischen Gangsterfilm unterscheidet, wenn ja in welcher Form und ist dies zu ihrem Nachteil?

Die zweite Analyse der Arbeit beschäftigt sich mit der Gewaltdarstellung im klassischen Gangsterfilm und der Serie. Anhand von Beispielszenen wird erläutert wo die Unterschiede in der darstellenden Gewalt bei beiden Untersuchungsobjekten liegen, wo diese begründet sind und was diese Unterschiede für sie bedeuten.

Im letzten Teil werden die Ergebnisse der jeweiligen Analysen zusammengetragen und ein Blick in die Zukunft der Gangsterserie geworfen.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
1 Einleitung.....	1
1.1 Fragestellung.....	1
1.2 Aufbau der Arbeit.....	2
2 Das Amerikanische Gangsterfilmgenre.....	3
2.1 Begriffserklärung Genre.....	3
2.2 Die Entstehung des Gangsterfilmgenre	3
2.2.1 Die Anfänge des amerikanischen Gangsterfilmgenres.....	7
2.2.2 Der amerikanische Gangsterfilm – 1935-1942	9
2.2.3 Der amerikanische Gangsterfilm im Film Noir.....	10
2.2.4 New Hollywood.....	13
2.2.5 Der Gangsterfilm in der heutigen Zeit.....	14
2.3 Fazit.....	16
3 Das amerikanische Fernsehen im Wandel	17
4 Analyse I – Die zeitgenössische Gangsterserie “Boardwalk Empire” im Vergleich zum klassischen Gangsterfilm.....	20
4.1 Die Serie "Boardwalk Empire".....	20
4.1.1 Synopsis.....	21
4.1.2 Produktion.....	22
4.2 Analyse der Serie "Boardwalk Empire".....	23
4.2.1 Figuren.....	23
4.2.2 Format, Struktur und Tempo.....	33
4.2.3 Gestaltungsmittel.....	35
4.2.4 Fazit I – Vergleich der Gangsterserie "Boardwalk Empire" mit dem klassischen Gangsterfilmgenre.....	38
5 Analyse II – Die Darstellung von Gewalt in der Serie im Vergleich zum klassischen Gangsterfilm.....	41
5.1 Analyse der Gewaltdarstellung in der Serie "Boardwalk Empire" und im klassischen Gangsterfilm.....	41
5.1.1 Szenenanalyse des klassischen Gangsterfilms “Scarface – Shame of a nation”	41

5.1.1.1 Synopsis.....	42
5.1.1.2 Szenenanalyse „Scarface - Shame of a Nation“ - Die Ermordung des Louis Costello.....	43
5.1.2 Szenenanalyse der Serie "Boardwalk Empire"	45
5.1.2.1 Synopsis	45
5.1.2.2 Szenenanalyse der Beispielserie "Boardwalk Empire" - Die Ermordung des 'Big Jim Colosimo'.....	46
5.1.3 Fazit	47
6 Schlussbetrachtung.....	48
Literaturverzeichnis.....	VII
Eigenständigkeitserklärung.....	IX

1 Einleitung

1.1 Fragestellung

Das Aufkommen des Tonfilms bringt den Gangsterfilm, als Subgenre des Kriminalfilms, auf die Leinwand. Seit seinem Aufkommen beschäftigt der Filmgangster das Publikum wie kaum eine andere Titelfigur eines Genres. Der Mobster mit seinem eigensinnigen Auftreten, Egoismus und fehlenden Gefühl für Recht und Ordnung zieht den Zuschauer immer wieder in seinen Bann und fasziniert das Publikum. Das immer wieder aufflammende Interesse am organisierten Verbrechen bescherte dem Gangsterfilm so manches Make-Over, und so befindet sich das Genre seit seinem Aufkommen ständig im Wandel. Es entwickeln sich fortwährend Subgenres aus dem Erfolgsgenre. Eines dieser Subgenres ist die amerikanische Gangsterserie. Das Aufkommen serieller Formate im TV brachte den Gangster und seine Widersacher in die Wohnzimmer des Publikums, spätestens seit dem Aufkommen der Erfolgsserie „The Untouchables“¹ ist die Gangsterserie fester Bestandteil der amerikanischen Serienlandschaft.

In dieser Entwicklung und der Weiterentwicklung der amerikanischen Fernsehlandschaft begründet sich die erste Frage dieser Arbeit. Wie beeinflusst die Entwicklung weg vom Kinoblockbuster hin zur Qualitätsserie das Verhältnis zwischen Gangsterfilm und seinem Serienpendant? Wo liegen die Unterschiede zwischen beiden, wo ähneln sie sich? Steht die Serie dem Gangsterfilm in irgendeiner Form nach und wenn ja in welcher? Diese Frage stellt dann den Übergang zur zweiten und zentralen Frage der Arbeit dar: Wo liegen die Unterschiede in der darstellenden Gewalt von klassischen Gangsterfilmen und der Gangsterserie?

Gewalt spielt in der Unterwelt eine zentrale Rolle und stellt deshalb auch in ihrer filmischen und seriellen Aufarbeitung einen zentralen Handlungspunkt dar. An einem Beispiel des klassischen Gangsterfilms und der Beispielserie „Boardwalk Empire“² wird die Frage gestellt, wo die Unterschiede in der darstellenden Gewalt liegen, worin diese begründet sind und was das für beide bedeutet.

Diese Bachelorarbeit soll dem Leser einen Überblick über das Genre des Gangsterfilms geben und die Vielschichtigkeit und immer größer werdende Relevanz der Gangsterserie heraus arbeiten. Hauptsächlich gerichtet an Fans des Gangsterfilms

1 Desilu Productions, 1959-1963

und seiner Subgenre wird die Entwicklung und ständige Wandlung des Gangsterfilms erläutert und die Gründe für die stete Wandlung erklärt. Des Weiteren wird dem Leser ein Ausblick auf die Zukunft der Gangsterserie geliefert.

1.2 Aufbau der Arbeit

Diese Arbeit ist aufgeteilt in zwei Teile. Im ersten wird zunächst im folgenden Kapitel das Genre des Gangsterfilms erklärt. Nachdem der Begriff des Genres geklärt wird, wird die Entwicklung und die Wandlung der Figur des Gangsters zusammengefasst und in historischen Zusammenhang gebracht. Anhand dieser geschichtlichen Aufarbeitung wird der Gangster definiert und die wesentlichen Charakterzüge der Titelfigur aufgeführt.

Bevor die Beispielserie "Boardwalk Empire" genauer erläutert und untersucht werden kann, beschäftigt sich diese Arbeit im 3. Kapitel mit der Wandlung der amerikanischen TV-Landschaft. Die Entwicklung weg vom Kino hin zu hochkarätigen Serien wird hier durch Aussagen von hochrangigen Showrunnern begründet und bildet ein Fundament für die Analyse der Beispielserie.

"Boardwalk Empire" wird nach dem Resümee der Entwicklung der TV-Landschaft zunächst vorgestellt und die Handlung zusammengefasst. Die aufgeführten Zitate der zentralen Figuren der Sendung beschränken sich auf die erste Staffel der insgesamt fünf Staffeln fassenden Serie, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Anhand dieser Zitate werden die wichtigsten Personen der Serie vorgestellt und ihre wichtigsten Wesenszüge begründet.

Nachdem die zentralen Figuren der Serie vorgestellt worden sind, befasst sich diese Arbeit mit der Aufmachung der Serie. In der Erläuterung der wichtigsten Merkmale der Produktion wie Gestaltungsmittel, Format und Struktur fußt die folgende erste Analyse.

In Analyse I werden die wesentlichen Unterschiede zwischen "Boardwalk Empire" und dem Gangsterfilm herausgestellt. Nachdem die zentralen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Formen des Genres, mit besonderem Augenmerk auf Personen- und Plotentwicklung, sowie politische Relevanz herausgestellt werden, wird ein besonderes Augenmerk auf die Darstellung von Gewalt in beiden Gattungen geworfen, was die zweite Analyse und gleichzeitig den zweiten zentralen Punkt der Arbeit darstellt.

Analyse II stellt die Unterschiede der darstellenden Gewalt anhand von 2 Beispielszenen heraus. Zwei sich sehr ähnliche Szenen, eine aus der Beispielserie, die zweite aus dem Beispielfilm „Scarface – Shame of a nation“², zeigen dem Leser die Unterschiede der jeweiligen Gewaltdarstellung. Nachdem die Unterschiede und Gemeinsamkeiten dieser Analyse herausgearbeitet sind, fasst der darauffolgende Teil die Ergebnisse zusammen und gibt einen Ausblick auf die Zukunft der Gangsterserie und des Gangsterfilms.

2 Das Amerikanische Gangsterfilmgenre

2.1 Begriffserklärung Genre

Im folgenden Teil der Arbeit soll das Genre des Gangsterfilm näher beleuchtet werden. Zunächst wird aber der Begriff Genre erklärt:

“Unter Genres werden in der Filmtheorie solche Filmgruppen verstanden, die gekennzeichnet sind, z.B. durch eine typische soziale oder geografische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- oder Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe.”³ Bei Genres handelt es sich also um Gruppierungen, die ein Thema, wie in unseren folgenden Beispielen die Unterwelt und das Gangstertum, haben oder sich bestimmte Ausstattungsmerkmale zum Thema nehmen, wie beispielsweise der Kostümfilm.

2.2 Die Entstehung des Gangsterfilmgenre

Das “American Film Institut” kurz “AFI” bezeichnet das Gangsterfilmgenre als “[...] a genre, that centers on organized crime or maverick criminals in a twentieth century setting. Profitminded and highly entrepreneurial, the American gangster is the dark side of the American dream. The gangster lifestyles are portraits in extremes, with audiences cheering there excesses and reveiling in their demise.”⁴

Das Genre des Gangsterfilms, mit seinem Ursprung in den Jahren 1925-1927, gilt als Subgenre des Kriminalfilms. Das Genre hatte sich wiederholt an Zuschauervorlieben, Studiopolitik und politische Umschwünge anzupassen. Der Gangsterfilm ist laut Georg

2 Universal Artists, Howard Hawks, 1932

3 HICKTHIER 2007: 62.

4 filmsite.org, „AFI quotes America`s 100 Greatest Movies“ - Gangsterfilm, 08.01.2015.

Seeßlen ebenso wie der Westernfilm „als Nationalepos zu bezeichnen.“⁵ Beim Gangsterfilm handle es sich um physisches Kino, „Film der Aktion und Bewegung, in dem Geschichte nicht erläutert sondern sinnlich erfahren wird[.]“⁶ rund um das Entstehen der städtischen Industriegesellschaft im Norden und Osten der Vereinigten Staaten.

Das wachsende Interesse am Gangster, dem Mobstertum⁷ und den illegalen Machenschaften liegt zum damaligen Zeitpunkt auf der Hand. Das Gangstertum an sich gehört schließlich zum alltäglichen Leben. In Zeiten der großen Depression dürstet es die Bevölkerung nach einem neuen Volkshelden. Dieser Held soll Ecken und Kanten haben. Der Gangster hält als Letzter noch an den alten Träumen des „American way of life“ fest. Er kämpft für seine Vorstellung von Recht und Gerechtigkeit, ohne Rücksicht auf Verluste. Der Gangster schert sich nicht um das Gesetz, „Ein Held der sich in der Natur der Kultur der Gewalt bedingungslos selbst zu verwirklichen scheint.“⁸

Der Gangster gilt besonders als Held der Jugend. Die amerikanische Jugend kämpft mit fehlenden Zukunftsperspektiven. Die große Depression⁹ trifft besonders junge Arbeitssuchende, da der Arbeitsmarkt stagniert und die Jugendlichen nichts mit sich anzufangen wissen. Der bisherige Filmheld, der Revolverheld des Western, dient den jungen Leuten nicht mehr als Vorbild, da sie sich nicht mehr mit dem Traum vom Wilden Westen und der Abenteuerlust identifizieren können. Der Mobster¹⁰ allerdings tritt für seine Ziele ein, koste es was es wolle. Meist ein Nobody¹¹ beugt er sich nicht weiter den Forderungen der Gesellschaft und rebelliert. Seine Wille, auch mit Gewalt vorzugehen schreckt die neuen Fans des Gangstertums nicht ab.

Als ursprüngliches Medium der echten Gangster dient die journalistische Berichterstattung. Journalisten erkennen das Potential der Gangster, geben ihnen und ihren düsteren Geschichten ein Gesicht und zerren sie in die Öffentlichkeit. Die Untergrundorganisation ist schon bald keine mehr. Die Schlagzeilen über das Syndikat überschlagen sich, und die Mobster nutzen diese bald, um mit ihren Rivalen zu kommunizieren und können sich über diese Plattform weit über ihre Stadtgrenzen hinaus profilieren.

5 SEEßLEN 1980: 99.

6 Ebd.

7 Umgangssprachlich für Gangstertum.

8 SEEßLEN 1980: 101

9 Bezeichnung der Wirtschaftskrise, die am 24. Oktober 1929 losbrach.

10 Synonym für Gangster.

11 Englisch für „ein Niemand“.

Nach den Printmedien erobern die Unterwelt und die Machenschaften ihrer Drahtzieher die Theaterbühne. Journalisten, die zuvor ihre Karriere in den Printmedien vorangetrieben hatten, verfassen nun erste Stücke mit Kriminellen in der Hauptrolle. So, so Seeßlen, liefern „die Journalisten die Typologie für das Genre [...] das Theater liefert[e] Stoffe, die sich spannend und melodramatisch“¹² erzählen lassen. Mit dem Aufkommen des Tonfilms¹³ beginnt der Durchbruch des Gangsterfilms. Es war den Filmmachern nun möglich dem Film „Plastizität zu verleihen“¹⁴. Quietschende Autoreifen, ratternde Maschinengewehre, grelle Schreie, all diese Tonelemente erlauben es dem Zuschauer in die Unterwelt einzutauchen. Der Gangsterfilm zu Zeiten der großen Depression unterscheidet sich zum damals gängigen Kriminalfilm in dem wesentlichen Punkt, dass jetzt der, in den Augen des Gesetzes, Bösewicht den Ton angibt. Nicht die Aufklärung eines Verbrechens steht im Fordergrund sondern die Planung und Durchführung eines solchen. Der Gangster soll glänzen, die Volksnähe wird demonstriert, die Arbeit des Mobsters und sein Erfolg, sein Aufstieg und das Leben in der Illegalität sind die vorantreibenden Plotpoints¹⁵. In diesen Anfängen des Subgenres des Kriminalfilms werden auch die Grundthematiken des Genres festgelegt.

Die Erfolgsstory:

Der Protagonist wird auf seinem Werdegang aus dem von ihm verhassten Elendsviertel heraus begleitet. Besondere Fähigkeiten und ein gewisser Grad an Intelligenz sind ihm eigen, wenn auch nicht jeder dargestellte Mobster ein Albert Einstein ist. Die Protagonisten heben sich von dem Gros durch Gewitztheit und Erfindungsreichtum ab und beschließen, Karriere im Gangland¹⁶ zu machen. Diese Grundthematik begleitet den zu diesem Zeitpunkt noch unbekannten James Cagney in seinem ersten kommerziell erfolgreichen Kinofilm, „The Public Enemy“¹⁷. Er sieht in der Gesellschaft keinen Platz für sich und will sich darüber hinwegsetzen. Ein raketenhafter Aufstieg ist dem Helden gewiss. Durch eine bilderbuchhafte Karriere schafft es der anfängliche Kleingangster schnell bis an die Spitze der Organisation, macht sich einen Namen in der Unterwelt, und sogar in der, von ihm so sehr gehassten, bürgerlichen Welt wird sein Name ein Begriff. Auf dem Zenit seines Schaffens unterläuft dem Helden dann ein meist marginaler Fehler. Eine kleine Unachtsamkeit bringt den unantastbar scheinenden Chef zu Fall. Dieser Fehler kann

12 SEEßLEN 1980: 101.

13 Premiere des ersten abendfüllenden Tonfilms „The Jazz Singer“ am 06. Oktober 1927.

14 SEEßLEN, 1980. S.103.

15 Ausdruck aus der Filmtheorie für Handlungspunkte einer Geschichte.

16 Umgangssprachlich für Unterwelt.

17 Warner Bros., William H. Wellman, 1931.

viele Quellen haben, meist beruht er aber in diesem Szenario auf einem falsch erbrachten Vertrauensbeweis. So wird auch der Gangster Tom Powers in „The Public Enemy“ von einem Freund verraten und schließlich hingerichtet. Ebenso schnell wie der Held der Erfolgsstory aufgestiegen ist, steht er wieder vor dem Nichts. Er muss sich sein Scheitern eingestehen, welches ihn mindestens hinter Gitter bringt, wenn es ihn nicht sogar, wie im aufgeführten Beispiel, das Leben kostet.

Die Zuchthausstory:

Hier startet der Plot an dem Punkt, an dem die Erfolgsstory bereits ihr Ende gefunden hat: Nach dem Scheitern des Mobsters im Gefängnis. Auch hier dreht sich alles um den Aufstieg und Fall eines anfänglichen Emporkömmlings. Der Protagonist ist der Strukturen und Ungerechtigkeiten des Zuchthausalltags überdrüssig. Die Brutalität und Willkür, die im Gefängnis gerade von Seiten der Wärter vorherrscht, dient hier als Parallele zur bürgerlichen Gesellschaft und zur, zu dieser Zeit nicht sehr angesehenen, Regierung. Diese gilt es auch in den Gangsterfilmen zu bekämpfen.

Gleichzeitig wird in Filmen dieser Art aber auch eins deutlich gemacht: An einer Gefängnisstrafe ist nichts romantisch. Der harte Alltag bringt den Helden an das Äußerste, in einer Umgebung, in der die Maxime lautet: Tod. „I am a Fugitive from a Chain Gang“¹⁸ mit Paul Muni in der Hauptrolle zeigt einen Protagonisten, der nach der Rückkehr aus dem großen Krieg keinen Fuß auf den Boden bekommt. Allen wird ein Kleingeld und landet schließlich in einem Südstaaten-Gefängnis. Die dargestellten Verhältnisse lassen keinen Zweifel daran, dass man mit Sicherheit nicht im Gefängnis enden möchte. „Mervyn LeRoy gelang ein berühmter Klassiker des Gangsterfilms: die nüchternen Bilder sind gleichzeitig eine bewegende Anklage gegen den unmenschlichen Strafvollzug. Die schonungslose Kritik hatte seinerzeit tatsächlich eine Milderung der Zustände bewirkt.“¹⁹

Der große Coup:

Bei Filmen mit dem Hauptthema des großen Coups steht eine Handlung eines Gangsters und nicht seine ganze Geschichte im Vordergrund. Dieser ganz große Coup, welcher meistens das Ende der Karriere des Filmhelden markieren soll, wird von ihm und seinem Team geplant und gelingt normalerweise auch. Die Crew wähnt sich in Sicherheit. Auch hier bedeutet wieder eine kleine Unachtsamkeit oder ein unglücklicher Zufall das Aus. Die Crew wird geschnappt oder auch hier getötet.

¹⁸ Warner Bros., Mervyn LeRoy, 1932.

¹⁹ www.prisma.de, „I am a Fugitive from a Chain Gang“, 06.01.2015.

Die eben aufgeführten Grundarten des Gangsterfilms haben also mehrere Gemeinsamkeiten. Der Filmheld ist der momentanen Situation überdrüssig und sehnt sich nach Veränderung um jeden Preis. Der Protagonist ist im ersten Augenblick auch erfolgreich, was ihn unangreifbar scheinen lässt, aber das dicke Ende kommt in jedem Fall. Der Gangster kommt mit seinem Handeln nicht durch, verliert im äußersten Fall sogar sein Leben.

Basierend auf diesem Grundgerüst der Handlung durchläuft das Gangsterfilmgenre im Laufe seines Bestehens viele Stationen, die im folgenden Teil der Arbeit kurz zusammengefasst wird.

2.2.1 Die Anfänge des amerikanischen Gangsterfilmgenres

Zu Beginn der 1930er Jahre steht der Gangsterfilm zwar noch an seinen Anfängen, gilt aber zu diesem Zeitpunkt bereits als Politikum. Das Gangstertum ist seit dem Inkrafttreten des Volstead Act Gesetzes²⁰ eine allgegenwärtige Macht. Gangster wie Al Capone, Arnold Rothstein und Meyer Lansky sind wirtschaftliche Größen, die sich mit dem illegalen Import und Vertrieb von Alkohol, dem Verkauf von anderen berauschenden Substanzen und dem Glücksspiel, ein stattliches Finanzpolster geschaffen haben, das sie nur zu gerne zu ihrem Nutzen einsetzen. Politiker werden gekauft und zum Vorteil der Unterweltgrößen beeinflusst. So gelingt es beispielsweise Arnold Rothstein, eine drohende Anklage wegen Manipulation abzuwenden. Der spielsüchtige New Yorker soll die World Series²¹ manipuliert und damit ein Vermögen verdient haben. Dies ist nur ein Beispiel für die Rechtsbeugung durch Mobster dieser Zeit, ein Zustand, der von der Regierung zwar nicht gebilligt aber geduldet wird. Das Geschäftsgebahren der Gangster darf nur nicht zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Im Aufkommen der ersten Gangsterfilme sieht die Regierung, unter Vorbehalt, ihre Chance. Man sieht großzügig darüber hinweg, dass Ganoven und ihre Machenschaften heroisiert werden. Die Darstellung der Justizvollzugsgewalt als Bösewicht wird hingenommen, solange es am Ende auf einen Punkt kommt: „Crime does not Pay.“ Dieser Punkt ist Bestandteil des sogenannten Hays Code. Dieser, auch "Production Code" genannt, trat zunächst in einer Form auf, die unserer heutigen Freiwilligen Selbstkontrolle, kurz FSK, sehr nahe kommt. Zunächst weitgehend von

20 18. Verfassungszusatz zum Verbot des Verkaufes, der Herstellung und des Transportes von Alkohol in den Vereinigten Staaten von Amerika und Auslöser der 15 Jahre andauernden Prohibition. Inkraftsetzung: 16. Januar 1920.

21 Amerikanische Baseball Liga.

den Filmemachern ignoriert, wurde der Katalog ab 1927 in verschärfter Form auf Filme angewendet. Der Code verbietet beispielsweise die detaillierte Darstellung von Straftaten. Der Waffengebrauch mit Todesfolge durfte nicht gezeigt werden. Nackte Haut und die Darstellung körperlicher Annäherungen waren ebenso verboten wie das Fluchen und der Handel mit Drogen²². Der Hays Code wurde ins Leben gerufen und formuliert, unter anderem von William Harrison Hays, um das Publikum vor vermeintlich gefährdenden Inhalten zu schützen. Produktionen wurden auf diese und weitere Punkte geprüft. Erfüllte ein Film die Anforderungen nicht, war es nahezu unmöglich, ein Lichtspielhaus zu finden, das den Film zeigte. Diese gehörten im Gros der Organisation „MPPDA“²³ an und forcierten den Hays Code. Die Zensur durch den "Production Code" birgt große Hindernisse für den damaligen Gangsterfilm. Nahezu jede Handlung eines Mobsters steht jetzt auf dem Index.

Die anfänglichen Gangsterfilme orientieren sich stark an realen Größen der Branche und Ereignissen der damaligen Zeit. So steht für das, von Regisseur Howard Hawks stammende, prägende Werk jener Zeit „Scarface - Shame of a nation“²⁴ kein geringerer als Al Capone Pate. Der Film erzählt, basierend auf Capones Werdegang, er war zu diesem Zeitpunkt bereits wegen Steuerhinterziehung inhaftiert, die Geschichte des Gansters Tony Camonte, dargestellt von Paul Muni. Aufgrund seiner Eifersucht, seiner aufbrausenden Art und der Fixiertheit auf seine eigene Schwester verliert er das Wesentliche aus den Augen und kommt zu Fall. Der Tod Camontes durch zahllose Maschinengewehrsalven, abgefeuert von der verhassten Polizei, ist aber in den Augen der Zuschauer kein Scheitern. Es ist einfach die letzte Konsequenz. Das Gerüst von „Scarface – Shame of a nation“ ist stilbildend in der Geschichte des amerikanischen Gangsterkinos. Noch nie gab es so viel Gewalt, natürlich nicht im Expliziten gezeigt, da dies ja als Verstoß gegen den Hays Code zu werten gewesen wäre, wie in Hawks' Werk von 1930.

Die Art der Gangster zu sprechen, ihre Handlungsweise und ihr Gefühl für Ehre, Familie und Gerechtigkeit wird in diesem Film ebenso wie in „Little Cesar“²⁵, dem Werk, mit dem der spätere Charakterdarsteller Edward Goldenberg Robinson, kurz Edward G. Robinson, dem Publikum als skrupelloser Gangster vorgestellt wurde und im Gedächtnis blieb, etabliert und für die nachfolgenden Produktionen gefestigt. Die Handlungsstränge dieser beiden mit bedeutendsten Filme des Genres²⁶ werden in den

22 www.artsreformation.com, „Der Hays Code im englischen Wortlaut“, 02.01.2015.

23 Kurz für „Motion Picture Association of Amerika, Inc.“.

24 Caddo Company, Howard Hawks, 1932.

25 First National Pictures, Mervyn Leroy, 1931.

26 www.afi.com, „The American Film Institute Crowns Top 10 Films in 10 Classic Genres“, 08.01.2015.

folgenden Jahren immer wieder aufgegriffen. Die Studiopolitik Hollywoods gilt mit als Grund für den Untergang der ersten Gangsterfilmwelle. Das augenscheinlich funktionierende Handlungsgerüst von Filmen wie den eben genannten wird immer wieder neu aufgewärmt. Die Filme folgen immer dem gleichen Schema, und es werden immer wieder die gleichen Darsteller auf die Leinwand gebracht.

Auch der Regierungswechsel und Roosevelts „New Deal“ Politik sind dem Genre nicht unbedingt zuträglich: Roosevelt kündigt an, den Ärmsten zu helfen, für Arbeit zu sorgen und den Bewohnern der Elendsviertel auf die Beine zu helfen. Die Bemühungen des neuen Staatsoberhauptes der Vereinigten Staaten machen den Gangsterfilmhelden obsolet. Die Zuschauer brauchen keinen stellvertretenden Kämpfer mehr. Ihre Probleme werden von der Regierung erkannt, und sie will ihnen endlich helfen. Die Prohibition hatte bereits 1930 ihr Ende gefunden, und Fusel steht in jedem Krämerladen freiverkäuflich bereit. Auch die Staatsgewalt erfährt im Zuge der Lindbergh-Entführung endlich wieder Zuspruch. Die Zuschauer schlagen sich wieder auf die Seite der Staatsgewalt, der Mobster hat als Held ausgedient. Er zeigt sich in den folgenden Jahren im Film lediglich in Komödien oder Satiren als Titelheld.

2.2.2 Der amerikanische Gangsterfilm – 1935-1942

Nachdem der Gangster in den vorangegangenen Jahren nur noch zur Belustigung der Bevölkerung gedient hatte, bekommt er in dieser Epoche eine neue Rolle, die des Antagonisten. Politiker und auch Hollywood-Mogule sehen eine Notwendigkeit in der Politur des Images der Staatsgewalt. Die Wahl des Helden fällt hier allerdings nicht auf den einfachen Straßen-Cop sondern auf die Figur des Agenten, des FBI-Agenten. Dieser neue Held allerdings weist in seinen Charakterzügen starke Ähnlichkeit zu dem Filmgangster der frühen 1930er Jahren auf. Am auffälligsten ist allerdings, dass der neue Held in vielen Fällen von den ehemaligen Größen des Gangsterfilms verkörpert wird. Edward G. Robinson und Co. wechseln auf der Leinwand die Seiten.

Aufgrund der offensichtlichen Charakterähnlichkeiten der beiden Titelhelden muss aber im gleichen Zug ein neuer Filmgangster geschaffen werden. Einer, der keine Zweifel daran lässt, dass der Protagonist zwar aussieht wie die früheren Gangster, aber der Gute ist. Dieser Filmgangster muss gejagt und zur Rechenschaft gezogen werden und seine gerechte Strafe erhalten. Er darf nicht sympathisch sein und sein Handeln muss geahndet werden - Humphrey Bogart.

Der frühe Bogart-Gangster repräsentiert „die Ablehnung des Optimismus und des Selbstbetruges in der Roosevelt-Ära“²⁷, daraus bildet sich in den folgenden Jahren ein Gangstertypus, der keine Grenzen zu haben scheint. Seeßlen beschreibt den Bogart Gangster im Gegensatz zum Cagney-Gangster als „abgründig böse, zynisch und gefährlich.“²⁸ Weiter beschreibt Seeßlen diesen Gangster als neurotischen Psychopaten, kaltblütigen Mörder, einen tragischen und getriebenen „Vollstrecker in einer Welt der Gemeinheit und Lügen“²⁹, der das Leben als Bestrafung und das Verbrechen als Schicksal empfindet. Die Entwicklung Bogarts geht Hand in Hand mit der Entwicklung des Genres zur damaligen Zeit. Mit dem Ausbruch des 2. Weltkrieges, spätestens mit dem Angriff auf Pearl Harbour und dem Eingreifen der Vereinigten Staaten in das Kriegsgeschehen, endet auch diese Etappe des amerikanischen Gangsterfilmgenres.

2.2.3 Der amerikanische Gangsterfilm im Film Noir

Zu den Kriegs- als auch den Nachkriegszeiten erblüht das Filmgeschäft der USA, was auch auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass die Regierung und zuständige Behörden mit wichtigeren Dingen als der Zensur heimischer Werke beschäftigt sind. Des Weiteren dürstet es die Bevölkerung nach Ablenkung und Zerstreuung. Wie schon zu Zeiten der Großen Depression wird der Film genutzt, um dem eigenen Leben zu entfliehen und sei es auch nur für 60 Minuten. Das Publikum dieser Zeit hat mit Ängsten, Unsicherheit, Verlusten, Einsamkeit und immer größer werdenden Aggressionen zu kämpfen. In dieser Zeit kann man keine Tageszeitung aufschlagen, ohne mit Tod und Zerstörung konfrontiert zu werden.

Eine Folge dieser Umstände ist eine niedrigere Hemmschwelle bei filmischer Gewalt als in vorangegangenen Zeiten. Ein Film aus dieser Epoche kann dem Publikum nichts Grausameres präsentieren als das, was es in der Wochenschau vor dem Film zu sehen bekommt. So erschießt Humphrey Bogart in „The Big Sleep“³⁰, als Privatdetektiv Philipp Marlowe, gleich mehrere Männer um einen Fall aufzulösen. In erster Linie will er aber herausfinden, wer seinen Partner erschossen hat.

Nicht nur der Umgang mit der darstellenden Gewalt sondern auch die Arbeits- und Herangehensweise der Filmemacher selbst hat sich verändert. Sie stellen in ihren Werken sowohl die politische und wirtschaftliche, als auch die soziale Ordnung der

27 SEEßLEN, 1980: 142.

28 SEEßLEN, 1980: 144.

29 Ebd.

30 Warner Bros., Howard Hawks, 1946

Vereinigten Staaten in Frage. Hier findet die Schwarze Serie mit der „Intention ein spezifisches Unwohlsein hervorzurufen“³¹ ihren Ursprung.

Filme der Schwarzen Serie schildern den moralischen und psychischen Verfall der Menschheit, haben aber nicht den Anspruch, ein realistisches Abbild darzustellen. Es handelt sich bei Filmen dieser Epoche eher um eine Darstellung der Welt, wie sie tatsächlich erlebt wird. Die Filme schildern Erfahrungen und Eindrücke, die zum einen rational zu erklären sein können, zum anderen aber auch völlig wirr erscheinen.³² Die neue Gewaltbereitschaft der Regisseure und des Publikums ermöglichen dem Gangsterfilm, den Schritt von, durch den "Production Code" bedingter, metaphorischer Gewaltdarstellung hin zu einer Gewaltdarstellung, die in der Handlung geradezu den Ton anzugeben scheint. Die Filme dieser Epoche werden durch diese Entwicklung bedingt zwar bildgewaltiger, haben aber auf der anderen Seite ein Stück an Raffinesse, begründet in der Zensur, verloren.

Neben dem rapiden Anstieg an Gewalt und Grausamkeit in diesen Werken finden wir auch hier wieder einen neuen gewandelten Titelhelden. Nach dem Mobster in den Anfängen des Genres und dem FBI-Agenten vor dem Krieg muss jetzt ein Held geschaffen werden, der sowohl auf der Seite der Gangster als auch auf der Seite des Gesetzes agieren kann. Ein Held, den der Zuschauer nie ganz durchschauen kann: Das „Privateye“³³. Der Privatdetektiv ermittelt auf seine eigene Weise. Die Aufdeckung eines Verbrechens zwar immer irgendwie im Blick, sind die Methoden des Helden meist eher unorthodox und moralisch alles andere als einwandfrei. Der Detektiv mit seiner fehlenden Zugehörigkeit zu einer Seite kann zwischen den Fronten wechseln, ist nicht von vornherein festgelegt und bleibt deshalb, wie bereits erwähnt, für das Publikum undurchsichtig. Ein Vorteil gegenüber den vorangegangenen Heldenfiguren, die durch ihre Zugehörigkeit immer einem bestimmten Kodex folgen und damit ein Stück weit vorhersehbar und für ihre Branche typisch handeln. Für den Privateye gilt keine Verhaltenskodex, für ihn zählt nur, das Erreichen des selbstgesteckten Ziels und die Gewissheit, nicht mehr allzu viel zu verlieren zu haben.

Die Entwicklung dieses neuen Helden und seine Undurchsichtigkeit leitet auch die neue Grundthematik des Genres her. Nicht mehr die Aktionen, Verbrechen und deren Auflösungen stehen im Mittelpunkt. Man konzentriert sich auf den Helden. Fragen wie „Wie wird er sich entscheiden?“ und „Was ist das für ein Mensch?“ stellen das Grundthema dar. Die Spannung wird mit der häppchenweisen Fütterung des

31 SEEßLEN, 1980: 152.

32 vgl. SEEßLEN 1980: 152.

33 Englisch für Privatdetektiv.

Zuschauers aufrecht erhalten. Man erfährt schrittweise immer soviel über den Protagonisten, dass Handlungsweisen und Entscheidungen mehr oder minder nachvollziehbar sind, die Person des Detektives aber dennoch von einem Schleier umgeben bleibt, wie es seinem Metier entspricht.

Charakteristisch für die Schwarze Serie ist wohl auch, dass es keinen tatsächlichen Guten und Bösen in den Geschichten gibt. Alle Beteiligten sind nicht eindeutig einzuordnen. Der Polizist kann genauso Dreck am Stecken haben wie der Vollblutgangster. Korruption zieht sich bis in die höchsten Kreise, selbst die scheinbar zahme Hausfrau kann sich als Femme Fatale, in „The Big Sleep“ verkörpert von Lauren Bacall, mit krimineller Tendenz entpuppen. Zwischen all diesen vielschichtigen Gegnern agiert der Held, der eigentlich gar keiner ist. Der Detektiv versucht nur seine eigenen Ziele zu erreichen, die sich meist darauf begrenzen, aus der Situation so unbeschadet wie möglich herauszukommen.

Der Gangster an sich gilt in diesen Filmen nur als Instrument. Aus eigenen Stücken heraus handelt dieser kaum. Als Mittel zum Machterhalt der reichen Gesellschaft dient diese filmische Entwicklung als Fingerzeig auf die damalige Sozialordnung. So schafft es die Figur des Gangsters, der zu Beginn des Genres noch als Held des kleinen Mannes angesehen worden war, hier nur noch zum gewaltbereiten Prügelgorilla. Der Private-Eye soll das Bürgertum vom Joch des Gangstertums befreien, scheitert aber schon an der Tatsache, dass man Gangster und Bürger schwerlich voneinander trennen kann. Die Drahtzieher von illegalen Machenschaften sind nicht selten auf Seiten der scheinbar rechtschaffenden Bürger zu finden. Ein Zustand, den die Filmemacher mit Filmen dieser Serie anprangern. Sie weisen auf das fehlende Gefühl für richtig und falsch und das Biegen von Recht und Ordnung hin.

1949 kehrt James Cagney in dem Gangsterepos „White Heat“³⁴ zum Gangsterfilm zurück und demonstriert in diesem gewaltbereiten Stück von Raoul Walsh die Lockerung des Hays-Code. Die Hauptfigur, Cody Jarrett, geht ohne Rücksicht auf Verluste vor. Sogar seine eigene Mutter, gespielt von Margaret Wycherly, ist berechnend und skrupellos. Dieser Film Ende der 1940er geht für diese Zeit neue Wege in der Gewaltdarstellung und der Darstellung von Sex und Abhängigkeit. Ein ungesund auf die eigene Mutter fixierter Mobster, der Zuneigungen zu einem Undercover Polizisten zu hegen scheint, war in dieser Form neu im amerikanischen

34 Warner Bors., Raoul Walsh, 1949.

Kino und „überrascht die Zuschauer bis heute mit dem Maß an Gewalt, Spannung und der Brillanz der Hauptdarsteller.“³⁵

In den 1950er Jahren entstehen mit Filmen wie „Gun Crazy“³⁶ zwar weitere Gangsterfilme, die besonders die „amour fou“³⁷ als Thema haben, aber das Kino hat sich zu wandeln. In Amerika beginnen die Verhandlungen der „Murder Inc.“³⁸, und die wahre Grausamkeit der Taten der wirklichen Mobster wird das erste Mal bekannt. Die Existenz der sogenannten Mafia wird publik gemacht, und das Publikum erkennt das Ausmaß ihrer Machenschaften. Die geöffneten Augen der Bevölkerung bedeuten den langsamen Untergang des Gangsterfilms der damaligen Zeit. Dargestellte Gewalt ist für das Publikum das eine, die Realität das andere. Das Publikum möchte sich in der Freizeit nicht mit einer so realen Macht und Gewalt auseinandersetzen.

2.2.4 New Hollywood

Als Vorläufer der New Hollywood Ära wird „Bonnie und Clyde“³⁹ bezeichnet. Der Gangsterfilm von Arthur Penn, mit Warren Beatty und Faye Dunaway in den Titelfiguren, wird von Kritikern als „Meilenstein der amerikanischen Filmgeschichte“⁴⁰ bezeichnet. „Faye Dunaway und Warren Beatty geben das perfekte Ganovenpärchen. Der Film erwies sich als Trendsetter hinsichtlich der Darstellung extremer Gewalt auf der Leinwand.“⁴¹

Das New Hollywood nimmt sich zur Aufgabe, dem Amerika der damaligen Zeit einen „Spiegel vors Gesicht“⁴² zu halten. Orientiert am Autorenfilm, geht auch der Gangsterfilm im New Hollywood neue Wege. Neue Regisseure haben ihre Sternstunden mit bis zu diesem Zeitpunkt unbekannten Schauspielern.

So bringt Francis Ford Coppola mit seiner Patentrilogie⁴³ ein Gangsterepos auf den Weg, das bis heute als Godfather des modernen Gangsterfilms gilt. Mit Darstellern wie Al Pacino und Robert DeNiro bekommt der Gangster ein neues Gesicht. Die Gewaltdarstellung nimmt neue Wege ebenso wie die Plotentwicklung. Das Gangsterepos von Coppola zeichnet die Geschichte vom Aufstieg und Fall der Familie Corleone: Vito Corleone, die Rolle des Marlon Brando, der aus Sizilien immigrierte

35 CONIAM, 2011: 138.

36 King Brothers Production, Joseph H. Lewis, 1950.

37 Französisch für „Gefährliche Liebschaft“.

38 Von der Presse geschaffener Ausdruck für die Mafia Prozesse der 1950er Jahre.

39 Warner Bros. / Seven Arts, Arthur Penn, 1967.

40 EBERT, 1967: Bonnie und Clyde Critic.

41 KOVEN 2011: 205.

42 WALK, Vor 40 Jahren startete Easy Rider – Was ist aus New Hollywood geworden? 08.01.2015.

43 Paramount Pictures, Francis Ford Coppola, 1972.

Kleingangster. Der junge Vito wird im zweiten Teil der Trilogie von Robert DeNiro verkörpert, der es zum legendären Paten schafft. Sein Nachfolger ist Michael Corleone, Al Pacino gibt das neue Oberhaupt der Familie, der verzweifelt versucht das Familiengeschäft in die Legalität zu führen und daran kläglich scheitert. Die Familie und die bedingungslose Aufopferung für diese tritt in den Vordergrund, nicht die kriminellen Machenschaften. „There`s no seperation for a man from his family.“⁴⁴

Martin Scorsese, in einem späteren Teil dieser Arbeit noch näher erläutert, macht in Werken wie „Mean Street“⁴⁵ kurzen Prozess mit der Success Story der anfänglichen Gangsterfilme. Robert DeNiro gibt einen Protagonisten, der zwar in mafiösen Kreisen aufsteigen könnte, sich aber dazu entscheidet, seinem unzuverlässigen Freund Johnny Boy beizustehen und somit das Leben aller Beteiligten zu riskieren. Was in „Mean Street“ bereits angedeutet wird: Der Gangsterfilm des New Hollywood ist sehr gewalttätig, setzt auf zwischenmenschliche Beziehungen und verzichtet auf das Happy End. Das Ende der New Hollywood Ära liegt in dem Aufkommen der Blockbuster begründet.

2.2.5 Der Gangsterfilm in der heutigen Zeit

Ein Happy End lässt auch Brian DePalmas „Scarface“⁴⁶ vermissen. Tony Montana stirbt in einem Brunnen, nachdem er in einem bleihaltigen Showdown mehrfach angeschossen wird. Das Remake von Howard Hawks „Scarface - Shame of a Nation“ greift viele Elemente des klassischen Gangsterfilms auf und schmückt diese aus. „Eigentlich will Tony Montana alles: Lopez [Montanas Boss] Mädchen, sein Drogengeschäft, sein Leben. Doch auch wenn Tony schließlich all das bekommt – er fühlt sich leer, ist paranoid und allein.“⁴⁷ Al Pacino verkörpert den nie zufriedenen Montana und präsentiert die Wandlung des Gangsters der 1980er Jahre. „In den achtziger Jahren veränderte der amerikanische Gangsterfilm radikal seine Charaktere. Er erzählte nicht mehr von tragischen Volkshelden oder von rüden Herrenclubs, nicht mehr von den Gangstern, die die Hintertreppe des amerikanischen Traums nehmen, nicht mehr von den mythischen Mafia-Familien und nicht mehr von finsternen Außenseitern. Der amerikanische Gangsterfilm erzählte nun auch von "bürgerlichen" Verbrechen.“⁴⁸

44 Mama Corleone in „Godfather Part II“, Paramount Pictures, Francis Ford Coppola, 1974.

45 Warner Bros., Martin Scorsese, 1973.

46 Universal Pictures, Brian de Palma, 1983.

47 KOVEN 2011: 269.

48 SEEßLEN, 2014, TV Tipp: American Gangster, 18.01.2015.

Im darauffolgenden Jahr bringt Sergio Leone mit „Once upon a time in America“⁴⁹ ein weiteres Epos auf den Weg. Mit Robert DeNiro in der Hauptrolle „Noodles“ erzählt Leone die Geschichte vom Aufstieg einer Jungengang im New York der Prohibitionszeit bis in die 1960er Jahre. Auch Sergio Leone greift wie DePalma vor ihm die alten Themen wieder auf und bringt ausserdem die Prohibition zurück in die Kinos.

Der Gangsterfilm hat an seiner politischen Gewichtung bereits verloren, der Film gilt nun als Zeitvertreib und nicht mehr als Fluchtmöglichkeit. Der Zuschauer hat zwar nach wie vor die Möglichkeit den Alltag abzuschalten, tut dies aber nicht, um sich abzulenken, sondern um sich unterhalten zu lassen.

„Goodfellas“⁵⁰, auch von Scorsese in Szene gesetzt, nimmt sich die Autobiografie des „Wiseguys“⁵¹ und FBI-Informanten Henry Hill vor und erzählt die Geschichte von seinem Aufstieg bis zu seinem Scheitern in den 1970er Jahren. Goodfellas „Wirft einen schauerhaften Blick in die doppelbödige, unberechenbare Welt des organisierten Verbrechens im New York der 1970er Jahre.“⁵² Henry Hill, dargestellt von Ray Liotta, wird in der Unterwelt von New York heimisch, steigt innerhalb der Organisation schnell auf und scheitert schließlich am unvermeidlichen Übermut. Die aufkommende Eifersucht zwischen ihm und seinen Freunden sowie Drogenexzesse treiben den Protagonisten schließlich in die Arme der Behörden. Der Drogenmissbrauch ist spätestens nach DePalmas Scarface und Montanas Kokainsucht ein ständiges Thema in den modernen Gangsterfilmen. Der moderne Gangster ist aufbrausend und unkontrolliert, am Beispiel von Al Capone orientieren sich viele Filmemacher dieser Zeit und lassen den Gangster die Maßlosigkeit in vollen Zügen leben.

Quentin Tarantino zeigt den modernen Mobster in „Pulp Fiction“⁵³ in der Figur des Vincent Vega, gespielt von John Travolta, der als Auftragskiller sein Geld verdient. Nach „Reservoir Dogs“⁵⁴ der nächste Coup des Mastermind Quentin Tarantino. Der Kultfilm der 1990er Jahre setzt wie Leone und Coppola zuvor in „Once upon a time in America“ und „The Godfather – Part II“ auf eine unchronologische Erzählweise. Neu hier: Vega stirbt bereits in der Mitte des Films, taucht aber aufgrund der Unchronologie im weiteren Verlauf der Erzählung wieder auf. Mit diesem Kniff und den Dialogen, die

49 u.A. The Ladd Company, Sergio Leone, 1984.

50 Warner Bros., Martin Scorsese, 1990.

51 Umgangssprachlich für Gangster/Ganove.

52 Hunter 2011: 293.

53 Miramax, A Band apart u.A., Quentin Tarantino, 1994.

54 Live Entertainment, Dog eat Dog Productions Inc., u.A., Quentin Tarantino, 1992.

dem Zuschauer nicht immer schlüssig erscheinen, kreiert Tarantino ein Werk, mit dem er sich zu, laut Mikel Koven, „bewiesenermaßen mehr als ein[em] One-Hit Wonder [...]“⁵⁵ macht und dem modernen Mobster sein cooles Image verleiht.

Die 1990er Jahre des Gangsterfilms können auch die als die großen Jahre von Al Pacino und Robert DeNiro, sowie von Martin Scorsese bezeichnet werden. 2002 bringt Scorsese mit „Gangs of New York“⁵⁶ ein völlig neues Setting auf die Leinwand. Die Revierkämpfe der rivalisierenden Gangs in New Yorks Five Points zu Zeiten des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges. Keine Gangster wie sie der Zuschauer gewohnt ist, sondern ein völlig neues Bild der Bandenbildung und der Sicherung von Vorherrschaft. Hier geht es um das nackte Überleben, nicht um das große Geld. Mit Leonardo DiCaprio entdeckt Scorsese ein Talent, das sein Können wenige Jahre später in seinem nächsten Gangsterfilm unter Beweis stellt. In „The Departed“⁵⁷ ist nie wirklich klar, wer jetzt wirklich der Böse ist. Dem Film Noir ähnlich, wird der Zuschauer nie wirklich schlau aus den Charakteren. Jack Nicholson gibt einen Boss der irischen Mafia, der das FBI längst infiltriert hat und selbst als Informant fungiert, während DiCaprio als Undercover Polizist versucht, sich selbst am Leben zu halten und darüber hinaus nicht zu vergessen, was richtig oder falsch ist.

Die Gangsterfilme der heutigen Zeit leben von Zitaten auf vorangegangene Erzählungen, Aufarbeitung von geschichtlichen Ereignissen und Neuschaffungen von Protagonisten. Der coole, unberechenbare Gangster, der in der Gesellschaft kaum noch auffällt und komplett unter dem Mantel der Verschwiegenheit agiert, suggeriert dem Zuschauer: Jeder könnte eine Unterweltgröße sein, du weißt es nur nicht.

2.3 Fazit

Wie man aus der vorangegangenen Kurzzusammenfassung der Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms ersehen kann, ergeben sich verschiedenen Kernmotive des Genres.

Der Gangsterfilm ist bis nach der New Hollywood Phase als regelrechtes Politikum zu werten. Die Entwicklung des Genres geht Hand in Hand mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung. Der Plot hat sich, ebenso wie der Held, den politischen Gegebenheiten anzupassen. Das Publikum bestimmt, welchen Gangster es sehen will

55 KOVEN, 2011: 349

56 Miramax, Martin Scorsese, 2002.

57 Warner Bros., Plan B Entertainment u.A., Martin Scorsese, 2006.

und wer als Antagonist darzustellen ist. Das kann die Staatsgewalt oder der Gangster selber sein. Vielleicht kann es aber auf den ersten Blick auch überhaupt nicht festgemacht werden.

Die Gewaltdarstellung ist immer am Maximum. Wird die Darstellung von Gewalt durch Zensur, beispielsweise durch den Hays Code, oder in heutigen Zeiten durch Altersfreigaben begrenzt, wird dennoch so viel Gewalt dargestellt und verdeutlicht wie es die Vorgaben erlauben.

„Die zentrale Figur des Gangsterfilms ist der "Mobster", also der Berufsverbrecher, der Mitglied oder Kopf einer kriminellen Vereinigung ist. Er entstammt meistens der Arbeiterklasse oder dem Einwanderermilieu und sieht in einer kriminellen Karriere die einzige Chance, in seinem Leben zu Geld und Ansehen zu kommen. Dazu muss er sich rücksichtslos nach oben kämpfen und steht oft im Konflikt mit seiner Familie.“⁵⁸

Der Gangster wandelt sich im Verlauf der Genreentwicklung fortwährend, passt sich politischen Gegebenheiten an, verschwindet hin und wieder von der Bildfläche und kehrt in gewandelter Form auf die Leinwand zurück. Gilt der Gangster per se als unnachgiebig und kompromisslos, so ist die Figur des Mobsters im Film eine sehr wandlungs- und anpassungsfähige, stets nach den Anforderungen der Gesellschaft geformt.

3 Das amerikanische Fernsehen im Wandel

Diese Arbeit beschäftigt sich, wie bereits erwähnt, neben dem Gangsterfilmgenre mit der zeitgenössischen amerikanischen Gangsterserie. Will man diese analysieren, gilt es auch, einen Blick auf die Fernsehlandschaft der Vereinigten Staaten zu werfen. Sie befindet sich seit nun mehr als 10 Jahren im Wandel. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die amerikanische Serie über drei Absatzwege vertrieben wird. Zum einen im sogenannten Network-TV: Diese Free-TV Sender, für jeden Nutzer frei zugänglich, sind, zum Teil nicht kommerzielle also durch öffentliche Mittel finanzierte, und zum Teil kommerzielle Sender, die sich durch Werbeeinnahmen finanzieren. Zu eben diesen kommerziellen Networks zählen unter anderem CBS, NBC, Fox und ABC, welche gleichzeitig die großen Sendeanstalten darstellen.

Unter Pay-TV versteht man das Privileg, bestimmte Sendungen gegen Zahlung einer Gebühr genießen zu können. Das Angebot ist sehr vielseitig. Spielfilme können bereits

⁵⁸ film-lexikon.de, Gangsterfilm, 31.12.2014.

kurz nach DVD- oder Blu-Ray-Veröffentlichung angesehen werden, Sportereignisse live miterlebt und hochklassige Serien, lange vor der Auswertung im Free-TV, verfolgt werden. Tut sich Deutschland schon bei der Entwicklung eigener Senderformate nicht unbedingt leicht, stehen auf dem amerikanischen Markt mehrere Pay-TV Sender zur Verfügung, die nur eigene serielle Formate oder Co-Produktionen ausstrahlen. Zu den großen Häusern zählen beispielsweise FX, HBO, AMC, Showtime und Starz.

Im Online Bereich hat der Zuschauer die Möglichkeit, auf sogenannte Video on Demand-Angebote zurückzugreifen. Diese Plattformen, wie zum Beispiel Netflix, iTunes und Amazon, bieten dem Benutzer ein großes Angebot, auf das er zugreifen und Formate käuflich erwerben kann. Bei Serien im Besonderen hat der Nutzer die Möglichkeit, nicht nur einzelne Folgen zu kaufen, sondern direkt ganze Staffeln zu erwerben.

Die momentane Entwicklung auf dem amerikanischen Fernsehmarkt ist sehr vielschichtig und von vielen Faktoren bedingt. In erster und für diese Arbeit wichtigster Linie ist aber die Entwicklung auf dem Markt der Pay-TV Sender zu betrachten. Die Entwicklung geht weg vom Kino-Blockbuster hin zu hochklassigen Serien.

„I look at the feature films that come out, and by and large, 85 percent of them are things I wouldn't in a million years sit down and watch. The more interesting storytelling is happening on television, by a long shot. [...] "Boardwalk Empire" could be the beginning of the blur between television and cinema, because the production values are so high and the storytelling is so compelling.“⁵⁹ Und eben hier liegt die große Stärke der Pay-TV Sender. Mit dem durch Abonnements erwirtschafteten Geld ist es beispielsweise möglich, dass Serien wie „Game of Thrones“⁶⁰ auf einem solchen Level produziert werden können und Gewinn einspielen. Serien wie „Breaking Bad“⁶¹, „Mad Men“⁶², „Deadwood“⁶³ und „Hell on Wheels“⁶⁴ glänzen nicht nur durch ein überzeugendes Setting und eine realistische Darstellung der jeweiligen Zeit. Bei Hell on Wheels beispielsweise versetzen die Serienmacher den Zuschauer in Nordamerikas Westen um 1865, lassen eine Eisenbahnstadt zur damaligen Zeit wieder aufleben und zeigen dem Zuschauer das harte Leben zu Zeiten des Aufschwungs in Amerika nach dem Bürgerkrieg.

59 DORMADY EISENBERG, An Interview with Terence Winter: Executive Producer, Writer, and Creator of HBO's "Boardwalk Empire", 11.01.2015.

60 HBO, 2011-heute.

61 AMC, 2008-2013.

62 AMC, 2007-heute.

63 HBO, 2004-2006.

64 AMC, 2011-heute.

Wie bereits erwähnt ist es die Art und Weise, wie die Geschichten erzählt werden, welche die Zuschauer immer wieder in ihren Bann zieht. Winters Gangsterserie „The Sopranos“⁶⁵ beispielsweise ermöglicht dem Publikum einen Einblick in das Privatleben eines Gangsterbosses. Der Protagonist Anthony „Tony“ Soprano kämpft mit seinen Aufgaben als Boss einer Mobster-Familie und mit denen als Boss seiner eigenen Familie. „On one hand, they [das Publikum] think this guy's despicable, but they also see that he has the same kind of fights with his teenage daughter that everyone has. Yet every time the audience starts to relate to these characters and thinks, 'He's a fun, cuddly kind of guy I'd like to have a beer with,' he beats someone to death with a shoe, and the audience's reaction is always, 'You fooled me! You made me feel something, and then you made me feel something very different.'“⁶⁶

Das Publikum beginnt, sich mit dem Protagonisten, Antagonisten oder einer Nebenfigur zu identifizieren. Das gelingt dem Film nur in Teilen, da meist die Zeit fehlt, um sich wirklich in die Denks- und Verhaltensweise der Charaktere hineinzusetzen und mit ihr zu fühlen. Stirbt ein Seriencharakter, nach mehreren Folgen oder gar Staffeln, dann vermisst das Publikum diese Figur. Es hat sich, ob es sich um eine sympatische Figur handelt oder nicht, an diese gewöhnt. Julian Fellowes, Erfinder der Erfolgsserie „Downton Abbey“⁶⁷ sieht diese Entwicklung in dem zeitlichen Spielraum, den die Serienproduktion mit sich bringt: „It is a character narrative, that's what all TV is, it's a character narrative, because we get the public to invest in these people for one or another reason or another and we've got the space to do it, hour after hour, week after week, year after year and you can't do that in a picture [...] a grown up emotional journey.“⁶⁸ Die Stärken der horizontalen Erzählweise sieht auch der AMC Showrunner und Executive Producer der Erfolgsserie „The Walking Dead“ Scott M. Gimple in seriellen Formaten: „It's the on going relationship with the audience. Where the movie is like an awesome date a TV-Show is a marriage [...] things can have built over a year and characters change over that time, it's incredible.“⁶⁹ Es zeigt sich also, dass die Serienmacher auf eine persönliche Bindung der Zuschauer an die Protagonisten oder die Serie hinauswollen. Das Publikum freut sich mit den Sympathieträgern oder ist mit ihnen zusammen enttäuscht und verärgert. Diese Bindung des Publikums an eine Produktion, die Möglichkeit auf die Wünsche des Publikums zu reagieren, über lange Sicht immer wieder Veränderungen an der

65 8 Staffeln fassende Gangsterserie, HBO 1998 – 2007.

66 DORMADY EISENBERG, An Interview with Terence Winter: Executive Producer, Writer, and Creator of HBO's "Boardwalk Empire", 11.01.2015.

67 Carival Film & Television, 2010-heute.

68 www.latimes.com/envelope, EMMY Roundtable 'Downton Abbey's' Julian Fellowes shares his problem with TV by committee, 27.01.2015.

69 Ebd.

Entwicklung der Story und der Hauptcharaktere vorzunehmen, macht es den Serienmachern möglich, Erfolgsproduktionen auf die Beine zu stellen, die über lange Zeit hinweg bestehen. Diese Entwicklung des Serienmarktes macht die Beleuchtung einer Serie so interessant. Im folgenden Teil der Arbeit wird die Serie „Boardwalk Empire“ näher analysiert.

4 Analyse I – Die zeitgenössische Gangsterserie “Boardwalk Empire” im Vergleich zum klassischen Gangsterfilm

4.1 Die Serie "Boardwalk Empire"

"Boardwalk Empire" schlägt schon große Wellen, ehe die erste Folge überhaupt zu sehen ist. Mehrfach prämiert und ein großer Erfolg bei Kritikern - ein Traumstart für die Serienschmiede HBO.⁷⁰ Showrunner Terence Winter, der sowohl als Drehbuchautor als auch Executive Producer Teil der Produktion ist, beweist mit der Serie, angesiedelt in den 1920er Jahren, „dass die besten Geschichten derzeit im Fernsehen erzählt werden.“⁷¹ Das Publikum interessiert sich für historischen Stoff und lässt sich auf die Welt von Enoch “Nucky” Thompson ein. Dies gelingt den Serienmachern unter anderem dadurch, dass sie eine Serie schaffen, die wie viele Serien der heutigen Fernsehlandschaft auf die horizontale Erzählweise zurückgreifen. Das heißt, dass die Handlung der Serie nicht in jeder Folge geschlossen ist. Die Handlung erstreckt sich über mehrere Folgen und ermöglicht es den Machern, Figuren mit Hintergrund zu schaffen.

Auch mit ein Zuschauermagnet stellt die Besetzung der Serie, vor und hinter der Kamera, dar: Steve Buscemi als Protagonist Nucky Thompson und Martin Scorsese als Regisseur und Executive Producer, sind beide im Gangstergenre zu Hause. Buscemi als Mr. Pink in Quentin Tarantinos Debüt Reservoir Dogs⁷², und Scorsese als Regisseur von “Good Fellas”⁷³ sind beide Teil des Genres und haben in maßgebenden Produktionen mitgewirkt. Im folgenden Teil soll das Erfolgskonzept der Serie näher beleuchtet werden.

⁷⁰ Siehe Punkt 4.1.4 „Produktion“.

⁷¹ LULEY, Ganz großes Kino!, 08.01.2015.

⁷² Universum Film GmbH, Quentin Tarantino, 1992.

⁷³ Warner Bros., Martin Scorsese, 1990.

4.1.1 Synopsis

Atlantic City, 1920. Die Prohibition steht vor der Tür und Amerikas Unterwelt rüstet sich, um die Versorgung der Vereinigten Staaten mit dem bald verbotenen Gut Alkohol zu gewährleisten. „In einer Stadt, in der Bereicherung und Vetternwirtschaft an der Tagesordnung“⁷⁴ sind, sieht der Protagonist der Serie "Boardwalk Empire", Enoch „Nucky“ Thompson, in diesen Bestrebungen seine große Chance, seine ohnehin bereits pralle Geldbörse weiter anwachsen zu lassen. Der Bezirksschatzmeister und Stadtkämmerer Atlantic Citys plant einen Einstieg in das Geschäft mit geschmuggeltem Alkohol und damit in die Unterwelt, die eine Welt der Gangster, Betrüger und Berufskriminellen ist. Beschränkte sich sein bisheriges kriminelles Wirken auf Korruption, Bestechung und Veruntreuung, steigt er jetzt in das ganz große Gangsterbusiness ein.

Im Verlauf der, insgesamt fünf Staffeln umfassenden, Serie bekommt es der Kämmerer mit gestandenen Unterwelt Größen wie Arnold Rothstein, Joe Masseria und Johnny Torrio zu tun. Auch zu diesem Zeitpunkt noch unbedeutende Youngsters wie Al Capone, Meyer Lansky und Charles „Lucky“ Luciano kreuzen seinen Weg. Männer die vor allem für ihre illegalen Machenschaften und Unerbittlichkeit bekannt sind und weniger für ihre herausragenden Persönlichkeiten und Liebenswürdigkeit.

Aber nicht nur sein explosiver Kundenstamm macht Thompson zu schaffen. Auch innerhalb seiner Organisation brodet es gewaltig. Zum einen versucht Nucky seinen frisch aus dem Krieg zurückgekehrten Protége James „Jimmy“ Darmody wieder an die Kandarre zu nehmen. Dieser fühlt sich aber vor allem übergangen, unterfordert und nicht für voll genommen. Der Respekt, den sich der Protagonist von Jimmy wünscht, bleibt aus. Die Kombination aus Unzufriedenheit und fehlendem Respekt belastet die Beziehung der beiden stark und führt letzten Endes zum Bruch. Auch Enochs jüngerer Bruder Elias „Eli“ Thompson ist mehr als unzufrieden. In seiner Funktion als County Sheriff gehört Eli zwar mit zu Enochs Führungsstab und ist dem Kämmerer näher als jeder andere Beteiligte, dennoch fühlt er sich zu Höherem berufen. Der Sheriff versteht die Entscheidungen seines Bruders nur bedingt und beginnt schon bald, nach Enochs raketenhaftem Aufstieg in der Alkoholbranche, zu rebellieren und sich gegen seinen großen Bruder zu stellen.

Aber nicht nur interne und geschäftliche Unstimmigkeiten lassen den Stuhl des Alkoholmagnaten wiederholt schwanken. Enochs illegale Machenschaften rufen bald

74 JOHNSON, 2010: 142.

auch das Gesetz in Form des unerbittlichen Prohibitionsagenten Nelson van Alden auf das Tableau.

Der Prohee⁷⁵ ist nach einem brutalen Überfall auf einen Alkoholkonvoi auf Thompsons Spur. Van Alden setzt es sich zum persönlichen Ziel, den Kämmerer zu Fall zu bringen. Trotz Thompsons beachtlichem Einfluss auf lokale und nationale Politik, stellt van Alden eine große Bedrohung dar. Bestechungs- und Beschwichtigungsversuche scheitern kläglich und fordern van Alden nur noch weiter heraus, dem illegalen Treiben in Atlantic City Einhalt zu gebieten.

In einer Serie mit Gestalten der Unterwelt als Hauptthema dürfen auch die Ladies nicht fehlen. Mit Margaret Schroeder, einer irischen Migrantin, lässt Nucky eine Frau in seine Welt, die zwar auf den ersten Blick nicht dahin passt, aber dennoch sein Herz erobert. Die religiöse und (durch Thompsons Zutun) frisch verwitwete junge Mutter stellt mit ihren, mehr oder weniger, festen Überzeugungen und schwankenden Moralvorstellungen einen weiteren Risikofaktor in Thompsons Leben dar.

Der Drahtseilakt des Machterhalts und des Erreichens höherer Ziele bestimmt den Handlungsverlauf der Serie von der ersten bis zur letzten Folge der Gangsterserie, die HBO im Oktober 2014 ausstrahlte.

4.1.2 Produktion

Die auf dem Leben des ehemaligen Bezirkskämmerers Atlantic Citys und Alkoholschmugglers Enoch Johnson basierende Serie des US-amerikanischen Bezahlsenders HBO wurde von dem Erfolgsproduzenten Terrence Winter ins Leben gerufen. Unter Anderem ist Winter Erfinder der ebenfalls bei HBO beheimateten Serie „The Sopranos“ und Erfolgsgarant im Hause HBO. Der Produzent bescherte dem Pay-TV Sender wiederholt Auszeichnungen und Quotenrekorde. Einen Quotenrekord brachte dem Sender auch die Pilotfolge. „4,8 Millionen Zuschauer [sahen] die Serienpremiere von „Boardwalk Empire“ bei HBO. Das bedeutete für den Sender den besten Serienstart seit dem Start der Serie „Deadwood“ im Jahr 2004[...].“⁷⁶

Die Gründe für diesen Start liegen unter anderem mit an der Tatsache, dass Winter mit Martin Scorsese einen renommierten Regisseur, vor allem im Bereich des Gangstergenres, für die Regie des Piloten gewinnen konnte. Scorsese blieb auch weiter als Executive Producer Teil der Produktion.

⁷⁵ Umgangssprachlicher Ausdruck für Prohibitionsagenten, Angestellte der Bundessteuerbehörde.

⁷⁶ www.serienjunkies.de, "Boardwalk Empire" mit Rekordstart erhält 2. Staffel, 23.12.2014.

Das Budget der Serie beläuft sich pro Folge auf ca. 5 Millionen Dollar⁷⁷ wobei der Pilot der Serie mit einem Budget von rund 18 Mio. Dollar⁷⁸ aufwarten konnte.

4.2 Analyse der Serie "Boardwalk Empire"

4.2.1 Figuren

Wie Werner Faulstich feststellte: "Eine Fernsehserie lebt primär von ihren Heldinnen und Helden. [...] Sie vor allem sind stets für Theatralität und Emotionalität und Dramatik verantwortlich."⁷⁹ Nachfolgend werden die in „Boardwalk Empire“ wichtigsten Figuren vorgestellt und näher erläutert.

Enoch „Nucky“ Thompson (Steve Buscemi)

Die an den realen Stadtkämmerer und Alkoholschmuggler Enoch Johnson angelehnte Hauptfigur der Serie "Boardwalk Empire" wird dem Zuschauer in der Pilotfolge als selbstsicherer, wortgewandter und skrupelloser Bon Vivant vorgestellt. Stets adrett gekleidet und nie um eine Lüge verlegen, ist Thompson in erster Linie ein korrupter Politiker. „*First rule of politics [kiddo] : Never let truth get in the way of a good story.*“ So bewohnt der Kämmerer beispielsweise, selbstverständlich auf Kosten der Steuerzahler, die komplette Etage eines Luxushotels direkt an der Promenade. Hierfür erntet er aber keineswegs Hass der Bevölkerung. Thompson ist der Puppenspieler der Stadt, jeder tanzt nach seiner Pfeife, und Widerspruch wird nicht geduldet. Enoch weiß, wer zu schmieren, wer zu forcieren und wer an die Kandarre zu nehmen ist.

Nucky ist zu Anfang kein Gangster, er ist ein Geschäftsmann, der in der nahenden Prohibition eine weitere Möglichkeit sieht, sein ohnehin schon beachtliches Privatvermögen weiter wachsen zu lassen. Er will aus AC⁸⁰ den Knotenpunkt zur Versorgung der gesamten Ostküste Nordamerikas mit dem schon bald verbotenen Gut machen. „*Rest assured that dry though the country may be, I am in the midst of arrangements that will keep Atlantic City as wet as a mermaid's twat.*“

Ein Vorhaben, das ihn bald spüren lässt, dass er von diesem Zeitpunkt an in einer anderen Liga spielt. Das illegale Geschäft mit Alkohol ist ein sehr schmutziges. Intrigen, Verrat und Gewalt sind von Nuckys Einstieg in den Handel an sein täglicher Begleiter. Der wenig attraktive Kämmerer kann sich von diesem Zeitpunkt an auf

⁷⁷ www.tvbythenumbers.com, HBO's "Boardwalk Empire" Pilot cost \$18 Mio., 04.01.2015.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ FAULSTICH, 2007: 109.

⁸⁰ Kurzform für Atlantic City.

niemanden mehr verlassen, da sich im Laufe der Serie immer wieder zeigt, dass selbst die ihm Liebsten und Vertrautesten am Ende des Tages nur auf ihr eigenes Wohl und ihren eigenen Vorteil bedacht sind.

Thompson ist nicht mehr der Politiker, der die Hand aufhält und sich mit lokaler Korruption zufrieden gibt. Der inoffizielle Herrscher über die Küstenstadt schlägt sich ab dem Inkrafttreten des Volstead Acts⁸¹ mit aufkommender Gewalt, der Staatsmacht, undurchsichtigen Geschäftspartnern und Unruhestiftern in den eigenen Reihen herum.

James „Jimmy“ Darmody (Michael Pitt)

Der 22 Jahre alte Mann ist frisch aus dem Krieg heimgekehrt und wird als Nuckys Chauffeur in die Handlung eingeführt. Eine Stellung, mit der der Veteran alles andere als zufrieden ist. James wünscht sich eine neue, anspruchsvollere Aufgabe von seinem einstigen Mentor und Mäzen. Doch Nucky hält den jungen Vater an der kurzen Leine, bevorzugt andere, in Jimmys Augen unwürdige, junge Männer und ermöglicht diesen Aufstiege, die er verdient hätte. Tatsächlich hatte Thompson ganz andere Pläne mit seinem Protegé. Er schickte Jimmy vor dem Krieg auf die Princeton University⁸², der junge Mann sollte nach seinem Studium nach AC zurückkehren und ein hochrangiges Mitglied in der Gesellschaft werden. Jimmy kann sich in diese Rolle nicht einfinden, fühlt sich an der Elite-Universität völlig fehl am Platz und wird auch von seinen Kommilitonen nicht als einer von ihnen akzeptiert. James flüchtet sich in die Armee und dient im großen Krieg, in Nuckys Augen eine Verschwendung und eine Demonstration von Undankbarkeit. *„I thought I owe this to my country.“ „And what about what you owe to me?“*

Nach seiner Rückkehr aus dem Lazarett, wird er von Nucky nicht als großer Held gefeiert, sondern wird zum Fahrer degradiert und ist zuständig für grobe Aufgaben, was Nucky in einer Unterhaltung mit seinem Bruder Eli klar macht: *„I asked Jimmy to come back.“ „Why the fuck did you do this?“ „I need him to solve problems the sheriff can't.“* Die einstige Bevorzugung durch den Kämmerer ist dahin. Nucky will ihm so zeigen, dass Jimmy sich seine Stellung, nach seiner langen Abwesenheit, erst aufs Neue erarbeiten muss, und seine Enttäuschung ausdrücken.

81 18. Verfassungszusatz der Verfassung der Vereinigten Staaten zum Verbot der Herstellung, des Handels und des Transportes von Alkohol. In Kraft getreten am 18. Januar 1920.

82 Elite Universität in Princeton, New Jersey, USA.

Diese erzieherische Maßnahme stößt bei Jimmy allerdings auf Unverständnis. Er will wie alle anderen mit dem Alkoholschmuggel viel Geld verdienen, um seiner kleinen Familie endlich etwas bieten zu können: „*Nucky, all I want is an opportunity. „This is America, ain’t it? Who the fuck’s stopping you?”*“

Der junge Mann strauchelt seit seiner Heimkehr aus Frankreich. Er hat nicht nur mit den physischen Nachwirkungen zu kämpfen. Zu seinem unsicheren Standing in Nuckys Organisation kommt sein vergeblicher Versuch, sich in das Familienleben zu integrieren. Seine Freundin Angela rechnete nicht mit seiner Rückkehr, er hatte ihr über 3 Jahre keinen Brief geschickt. Verlassen hatte er Angela einen Tag nachdem er von ihrer Schwangerschaft erfahren hatte, und seinen Sohn hatte er bis zu seiner Rückkehr nie gesehen. Tommy, Jimmys Sohn, akzeptiert Jimmy nur schwerlich als Vater und noch weniger als Autoritätsperson. Auch das Verhältnis zwischen Jimmy und seiner Mutter Gillian ist sehr schwierig. Gillian wurde durch eine Vergewaltigung schwanger, als sie gerade einmal 13 Jahre alt war. Für James war sie immer weniger eine Mutter als eine Freundin.

Jimmys endgültiger Bruch mit Enoch Thompson fußt auf Jimmys Erkenntnis, dass Nucky Gillian zu ihrem Vergewaltiger, also Jimmys Vater, gebracht hatte. Er sieht in Nucky ab diesem Moment nicht mehr als einen Zuhälter, „*He’s nothing but a procurer*“ und Nutzniesser. James sagt sich von Nucky los und tut sich daraufhin ausgerechnet mit seinem Vater, Commodore Louis Kaestner, zusammen. Die beiden fassen den Entschluss Nucky zu stürzen.

Die Figur des Jimmy Darmody ist eine sehr tragische und ist stellvertretend für eine ganze Generation der damaligen Zeit. Frustriert, alleingelassen mit Schmerz und Traumata, hineinkatapultiert in eine Gesellschaft, die sich rasant weiterentwickelt hat, in einer Zeit, in der sie doch eigentlich hätte still stehen müssen. „*The basis of fiction is that people have some sort of connection with each other. But they don’t.*“

Elias „Eli“ Thompson (Shea Whigham)

Eli ist Nuckys jüngerer Bruder und Sheriff von AC. Auf den ersten Blick ist er seinem großen Bruder hörig und bereit alles zu tun, um Nuckys Machtposition und damit seine eigene zu stärken. Auf den zweiten Blick allerdings wird klar, dass auch Eli mit seiner momentanen Stellung und Aufgabe alles andere als zufrieden ist. Eli liebt seinen älteren Bruder, aber er gönnt ihm seine Stellung in keinem Fall. „*The whole thing is a game, isn’t it? So easy for you. Maybe one day I’ll lie as good as you.*“ Und das

obwohl Eli eigentlich kaum Grund hätte sich zu beschweren. Der 8-fache Vater gilt als Enochs engster Vertrauter, hat seinem Bruder in Sachen Familienleben einiges voraus und wird von dem Kämmerer mit vertraulichen Informationen und so manch prekärer Aufgabe betraut. Machtgier und sein Verlangen nach Aufmerksamkeit aber lassen ihm keine Ruhe. Als Zweitgeborener wuchs er schon im Schatten seines Burders auf „[...] *and what am I? A repudiated*“. Enoch schreckt auch nicht davor zurück, den Sheriff wissen zu lassen, dass er alles, seine Stellung, sein Ansehen und letztlich sein Vermögen Enoch zu verdanken hat und er es ihm ebenso wieder wegnehmen kann. „*It's 'as well as me' [you do]. You wanna be taken seriously, learn how to fucking speak.*“

Obwohl Eli bereits zum „Inner Circle“ gehört und ihn ein Machtwechsel im Zweifel nicht voran bringen würde, will er seinen eigenen Bruder stürzen sehen. „*Jesus Christ, just kill him. What is he King fuckin' Neptune? Put a bullet in his head - get it over with!*“ Der einfach gestrickte Familienvater gibt sich mit seiner anfänglichen Position nicht mehr zufrieden und beginnt gemeinsam mit Jimmy, Intrigen gegen Enoch zu schmieden. Ein Vorhaben, das immer wieder scheitert und Eli wiederholt vom Wohlwollen und der Gnade seines Bruders abhängig macht. Eli stürzt im Handlungsverlauf immer tiefer, ein unbelehrbarer Verlierer, der immer weiter verroht. So richtet Eli im Rahmen einer Diskussion das Wort an Nucky und lässt ihn wissen: „*Nobody cares about you. They just care about what you can give them.*“ Woraufhin Nucky erwidert: „*You know, it's too bad you didn't see Hardeen [the other night]. It's an entertaining act, but if he wasn't Houdini's brother, nobody would give a fuck.*“

Die Figur des Eli Thompson ist ein Paradebeispiel für den Charakter, der den Protagonisten zu Fall bringen wird. Enoch nimmt seinen Bruder immer wieder auf, obwohl er in seinem tiefsten Inneren weiß, dass er sich auf seinen Bruder in der neuen Umgebung nicht mehr so verlassen kann wie zu früheren Zeiten. Vom Neid zerfressen wird der eigene Bruder zu einem seiner größten Widersacher, den er nicht mit der sonst von ihm erwarteten Härte bestraft.

Agent Nelson van Alden (Michael Shannon)

Der puritanische Prohibitions-Agent Nelson van Alden hat es sich zur persönlichen Aufgabe gemacht, AC zu erretten. Für ihn ist der Alkohol Quell allen Übels, folglich Nucky, als Händler der Ware, das fleischgewordene Böse. Der Staatsdiener strengt einen persönlichen Feldzug gegen Thompson und sein Gefolge an. Van Alden stellt

eine große Bedrohung für Nucky dar. Er verfolgt Thompson wie ein blutrünstiger Hund. Für ihn ist jeder ein Verdächtiger, seien es die eigenen Mitarbeiter oder harmlose Witwen. Und jeder ist schuldig, bis das Gegenteil bewiesen ist.

Van Alden hat sich völlig dem Staatsdienst verschrieben. Er sieht Korruption als persönlichen Angriff und ahndet diesen akribisch und aufs Schärfste. Van Alden handelt in seinen Augen immer korrekt, ehrlich und kompromisslos. Eine Einstellung, die den Bundesagenten im Laufe der Handlung immer wieder an die Grenzen der Legalität und darüber hinaus führt. Er sieht dieses Handeln unter dem Schutzmantel der Rechtschaffenheit und seinem gottgegebenem Auftrag. Nelson verliert während seinem persönlichen Feldzug zunehmend den Bezug zur Realität, zu Recht und Unrecht. Seine Anschuldigungen fruchten ebenfalls nur bedingt bei seinen Vorgesetzten, und van Alden wird durch seinen Fanatismus und Verfolgungswahn zum Mörder.

Diese Tat kann sich der Vollblut-Agent und gottesfürchtige Mensch nicht verzeihen. Sein Selbstbild ist allerdings schon so verzerrt, dass er schließlich auch hinter dieser Tat eine höhere Macht und einen höheren Nutzen sieht. Nach dieser Tat ist der Niedergang des Nelson van Alden nur noch eine Frage der Zeit.

In van Alden spiegelt sich der Antagonist in Form des Gesetzes wieder. Seine bedingungslose Aufgabe für den Staatsdienst macht aus dem Prohee nicht nur einen unsympathischen Gegenspieler Thompsens sondern erläutert auch die Haltung der damaligen Bevölkerung gegenüber der Staatsmacht. Thompsens Machenschaften stehen für eine allgemeine Ungehorsamkeit gegenüber der Gesetzgebung und van Aldens Kampf gegen diese.

Margaret Schroeder (Kelly Macdonald)

Die junge Irin wird als graues Mäuschen eingeführt. Die schwangere Anhängerin der Abstinenzliga⁸³ hat ein schweres Los gezogen. Mit einem trinkenden und arbeitsscheuen Ehemann, zwei kleinen Kindern und einem weiteren auf dem Weg, steht sie am Rande der Gesellschaft. Sie bittet Nucky um Hilfe. Zunächst soll er ihrem Ehemann Hans Schroeder eine Anstellung verschaffen, worauf Enoch ihr ein Bündel Bargeld gibt, das die junge Mutter und ihre Kinder über den Frühling bringen soll. Margarets Ehemann findet das Geld und verprügelt sie aufs Übelste, er unterstellt ihr

⁸³ Frauenvereinigungen die gegen den Missbrauch von Alkohol aktiv und passiv kämpften und Verfechterinnen der Prohibition.

eine Affäre mit Thompson und besiegelt so das Schicksal des ungeborenen Kindes und seines gleich mit. Enoch erfährt von dem Angriff, der Totgeburt und der schwer verletzten Margaret und beschließt daraufhin, Margaret zu seinem persönlichen Sozialprojekt zu machen. Enoch lässt den Ehemann durch Eli beseitigen und schiebt ihm gleich noch ein Verbrechen, das eigentlich sein Zögling Jimmy Darmody begangen hat, unter.

Margaret entspricht nicht dem ursprünglichen Beuteschema Thompsons. Der Bon Vivant umgibt sich, seit dem frühen Tod seiner Frau, vorzugsweise mit Showgirls und anderen Schönheiten. Margaret fällt da mit ihrer schüchternen, prüden Art eigentlich aus dem Raster, dennoch zieht sie Nucky auf einer anderen Ebene an. Der Wohltäter fühlt sich in ihrer Gegenwart sehr wohl, schätzt ihre Meinung und ihren Fleiß sowie Intelligenz und begehrt sie bald schon auch auf körperlicher Ebene.

Die junge Mutter lässt sich auf eine Affäre mit Thompson ein und findet sich bald in einem von ihm angemieteten Town House wieder. Schroeder ist eine sehr undurchsichtige Person. Zwar stellt sie nach außen immer das Wohl ihrer Kinder in den Fordergrund, vertritt ihre Meinung: *"I've been lectured to a great deal today by men who speak boldly and do nothing."* Anfangs hält sie auch noch an ihren moralischen Idealen fest und lässt beispielsweise ein Alkohollager in ihrer Nachbarschaft aufliegen, obwohl sie weiß, dass es ein Depot von Thompson ist. Margaret lässt den Zuschauer wiederholt an eben diesen Prinzipien und Beweggründen zweifeln. Sie begeht Diebstahl, nimmt Thompsons Geschenke an, obwohl sie weiß wie er sein Geld verdient und nutzt ihre neu erlangte Machtposition aus: *„It wasn't Mr. Thompson who helped you. It was me.“* Bald schon greift sie selbst zum Glas.

Nucky sieht in ihr nicht nur eine Geliebte, sondern, wie bereits erwähnt, auch ein Projekt. Er kann ihr etwas Gutes tun, ist ihr Retter in der Not und hofft mit dieser guten Tat, über seine illegalen Aktivitäten hinwegzutäuschen. Er rettet eine junge Familie vor dem Ruin, das muss doch ein paar Karmapunkte einbringen.

Die junge Frau ist für ihn eine Art Mentor. Sie berät und unterstützt ihn und dient ihm so manches mal als moralischer Kompass. Margaret ist sich dessen und ihrer Stellung schnell bewusst, hadert aber mit sich selbst und dem, was aus ihr geworden ist. Sie muss sich entscheiden: Will sie das Leben an Enochs Seite mit allen Vorzügen, aber auch den Schattenseiten, oder will sie ihn verlassen und all den neugewonnenen Luxus wieder verlieren und ihre Kinder so in eine ungewisse Zukunft führen?

Alfonse „Al“ Capone (Stephen Graham)

Der in der Serie "Boardwalk Empire" dargestellte Al Capone hat noch nicht viel mit dem bekannten Capone zu tun. Die Figur ist zwar an den wohl berühmtesten Mobster aller Zeiten angelehnt, ist aber genau wie die Figur des James Darmody noch ein junger Mann, der am Anfang seiner Karriere steht. Wesentliche Charakterzüge der realen Unterweltgröße wie Großschnäuzigkeit, Respektlosigkeit, ein aufbrausendes Wesen und zunehmende Unkontrollierbarkeit zeigen sich zwar in der Serienfigur bereits, aber der Capone der Serie ist ein junger Vater, der mehr vom Leben will als Chauffeur sein, kleinere Dinger zu drehen und vor den Bossen kuschen zu müssen. Als Zögling von Johnny Torrio, ebenfalls dem realen Mafiaboss nachempfunden, hat der Al, den die Zuschauer kennenlernen, nichts zu sagen. Er ist Torrios Laufbursche und wird von diesem wie ein Kind behandelt.

Al tut sich mit Jimmy zusammen, die beiden sehen sich als Leidensgenossen und fühlen sich bereit, den Laden zu übernehmen. Sie wollen die „alten Meister“ verdrängen und das neue Geschäft mit Alkohol und Kokain übernehmen. Direkt bei dem ersten Coup der beiden zeigen sich die wesentlichen Charakterzüge der späteren Unterweltgröße. Unkontrolliert und aufbrausend fahren die beiden den Überfall an die Wand und müssen kleinlaut zu ihren Bossen zurückkriechen.

Sieht man Capone im Umfeld seiner Familie wird er greifbarer, zum Beispiel im harten aber liebevollen Umgang mit seinem tauben Sohn Sunny. Die Liebe zu seinen Brüdern lässt erahnen, dass in dem so verzweifelt hart wirken wollenden Nachwuchsgangster ein weicher Kern steckt, den er während seiner Arbeit natürlich niemals zeigen würde. Gegenüber Jimmy verhält er sich freundschaftlich, Darmody muss aber schnell feststellen, dass er sich im Ernstfall nicht auf den Choleriker verlassen kann.

John „Papa Johnny“ Torrio (Greg Antonacci)

Torrio, Gründer und Oberhaupt des sogenannten Chicago Outfit⁸⁴, kann als Ziehvater Capones bezeichnet werden. Der in der Serie sehr viel weniger ansprechend dargestellte Chef der Chicagoer Cosa Nostra⁸⁵ machte bereits in vergangenen Zeiten Geschäfte mit Thompson und strebt im Alkoholgeschäft eine Allianz mit Enoch und

84 Kriminelle Organisation mit Standort und Entstehungsort Chicago. Gegründet von Giacomo „Joe“ Colosimo und durch Johnny Torrio und schließlich Al Capone zur größten alleine agierenden Zelle der Cosa Nostra aufgestiegen. Auch „Outlet“, „Chicago Mob“ oder „Chicago Mafia“ genannt.

85 Unter Cosa Nostra versteht man im eigentlichen Sinne eine Kriminelle Organisation die ihren Standort und Entstehungsort auf Sizilien, Italien hat, durch die Auswanderung vieler Mitglieder in die Vereinigten Staat, Kanada, Australien kann man auch dort Ableger der Familie finden.

Rothstein an, ein Bestreben, das den Youngstern gar nicht schmeckt. Torrio sieht die Vorteile der am Atlantik gelegenen Stadt in gewissen Alleinstellungsmerkmalen, Capone dagegen sieht in Thompson nur einen Zwischenhändler, der den späteren Gewinn empfindlich schmälert. Torrio hat mit Al's schwierigem Charakter zu kämpfen und hält ihn an der kurzen Leine, weiß aber dessen Kompromisslosigkeit und Bereitschaft zu roher Gewalt gerade in gefährlichen Situationen zu schätzen.

Salvatore Lucania „Charles „Lucky“ Luciano“ (Vincent Piazza)

Auch diese Figur ist dem echten „Lucky“ Luciano nachempfunden. Er steht noch am Anfang seiner zweifelhaften Karriere, genießt aber im Gegensatz zu Darmody und Capone eine gewissen Vorzugsstellung bei seinen Bossen: Arnold Rothstein und Joe Masseria. Luciano fungiert als eine Art Bindeglied zwischen der New Yorker Cosa Nostra und Kosher Noster⁸⁶. Als gebürtiger Sizilianer ist er in erster Linie Joe Masseria verpflichtet. Da Lucky aber bereits von Kindesbeinen an mit dem jüdischstämmigen Meyer Lansky befreundet ist, ist er zusammen mit Meyer für Arnold Rothstein tätig und dessen Protegé. Diese Beziehung bietet ihm eine enge Verbundenheit zu dessen Organisation, der Kosher Nostra. Luciano hat bereits in vielen Bereichen freie Hand und wird von Rothstein in Entscheidungen mit eingebunden. Der Lehrling des legendären Trickbetrügers plant seinen Durchbruch mit dem, noch in den Kinderschuhen steckenden, Kokainhandel. Ein Geschäft, das den alteingesessenen Bossen zu dreckig und zu wenig lukrativ erscheint. Luciano und Meyer Lansky stehen zwar eine Stufe über Darmody und Capone, sitzen aber, was die Cheffrage angeht, mit diesen in einem Boot. Auch in den Augen des Youngsters ist die Zeit für einen Neuanfang reif. Die auch als Youngturks bezeichneten Nachwuchsgangster stehen aber zu Beginn der Prohibition gerade mal am Anfang ihrer 20er, sind also in Thompsons und den Augen der anderen Bosse noch grün hinter den Ohren und nicht ernst zu nehmen. Dieser Umstand rechtfertigt einerseits das trotzig Verhalten und furchtlose Auftreten der Emporkömmlinge, aber auch das Unverständnis ihrer „Ziehväter“.

Majer Suchowlińsky „Meyer Lansky“ (Anatol Yusef)

⁸⁶ Bezeichnung des Organisierten Verbrechens in jüdischen Kreisen angelehnt an die italienische Cosa Nostra – siehe Erklärung oben.

Der jüdische Freund aus Kindertagen Lucianos gilt auch als Zögling Rothsteins. Für Lansky beginnt mit dem Inkrafttreten der Prohibition, in der Serie ebenso wie im Leben des realen Meyer Lansky, eine große Karriere. Er fungiert in der Serie als Lucianos Ruhepol, bringt ihn wiederholt zur Räson und agiert stets kontrolliert und Ziel orientiert. *„Jimmy, Charlie and I have learned a great deal from Mr. Rothstein, [...] But nobody wants to be in school forever. The way I see it we have a lot in common. If we put aside our differences things could happen.“*

Anders als Capone macht er seine geringe Körpergröße nicht durch eine umso größere verbale Präsenz wett, sondern durch ein professionelles, nicht aus der Ruhe zu bringendes Auftreten. Als Teil der New Yorker Kosher Nostra untersteht auch Meyer Rothstein, ist aber anders als Luciano vorerst nicht an der Machtübernahme interessiert, sondern will nur das Kokaingeschäft ins Rollen bringen, den Alkoholschmuggel und somit den eigenen Wirkungskreis ausbauen und so viel wie möglich verdienen.

Arnold „The Brain“ Rothstein (Michael Stuhlbarg)

Wie auch der echte Rothstein ist der Seriencharakter ein sehr distanzierter, unnahbarer und hochnäsiger Geselle. Der notorische Spieler und Trickbetrüger agiert aus dem Hintergrund. Er überlässt seinen Zöglingen Luciano und Lansky viele Aufgaben und Verhandlungen. Mit dem alltäglichen Geschäft will er eigentlich nichts zu tun haben und möchte mit lästigen Details nicht behelligt werden. *„You know the nice thing about the Bronx Zoo[, Charlie]? There's bars between you and the monkeys.“* Rothstein gilt zwar als Oberhaupt der New Yorker Kosher Nostra würde sich aber nie selbst als Gangster bezeichnen. Er selbst sieht sich als ehrbaren Geschäftsmann, der sich nichts zu schulden kommen lässt. *„A woman is having sex with 10 guys, who would believe her she's telling the eleventh is the father of her child.“*

Albert „Chalky“ White (Michael K Williams)

Der inoffizielle Anführer der Afro-Amerikanischen Gemeinde AC's ist ein langjähriger Geschäftspartner Thompsons und ein wichtiger Bestandteil seiner Schmuggelmaschinerie. Chalky streckt in Thompsons Auftrag den angelieferten Alkohol, bevor dieser weiterverkauft wird. Der Sohn eines Tischlers versteckt seine geringe schulische Bildung, so will er zum Beispiel nicht, dass seine Kinder erfahren, dass er nicht lesen kann. White wünscht sich die Akzeptanz der weißen Bevölkerung

und sieht sich als ihnen ebenbürtig. Eine Einstellung, die im AC der 1920er alles andere alltäglich ist. „*Tell Nucky I ain't got all day!*“

Chalky traut niemandem, ist stets wachsam und in seinem Auftreten immer sehr bestimmt. Er genießt bei Nucky hohes Ansehen, da er sich durch White den Zuspruch der Schwarzen Gemeinde sichert.

Richard Harrow (Jack Huston)

Der Kriegsveteran kehrt schwer entstellt aus dem großen Krieg zurück. Der einstige Scharfschütze erlitt einen Kopfschuss und verlor dadurch fast seine komplette linke Gesichtshälfte. Richard lernt Jimmy in der Folge „Home“⁸⁷ in einem Armeekrankenhaus kennen. Die beiden sind zu Nachuntersuchungen in dem Lazarett und haben sofort einen Draht zueinander, haben sie doch nahezu das Gleiche erlebt und durchgemacht. Jimmy nimmt Richard kurzerhand mit und macht ihn zu seinem Geschäftspartner. Richard ist von diesem Moment an Teil einer Organisation, mit der er im Vorfeld nicht einmal ansatzweise in Kontakt gekommen ist. Er ist Jimmy treu ergeben, loyal und ein Freund. Eine Kombination die in der Branche mehr als selten ist. Anders als die anderen Figuren in seinem Alter strotzt Richard nicht vor Selbstbewusstsein. Schon vor seiner Verletzung wuchs er sehr zurückgezogen auf einer Farm auf, gemeinsam mit seiner Schwester. Der Soldat, wie ihn Jimmy öfter bezeichnet, war schon immer eher in sich gekehrt und sanft. Richard ist ein Paradebeispiel dafür, was die Schrecken des Krieges mit einem jungen Mann anstellen können. Durch seine Verletzungen und die damit verbundene Entstellung ist Richard noch zurückgezogener und unsicherer im Umgang mit seinen Mitmenschen als zuvor. Er sieht im Morden nicht mehr als einen Auftrag und die Leben seiner Opfer scheinen ihn nicht zu interessieren.

Richard kämpft mit Vorurteilen und der Ablehnung seiner Mitmenschen. Seine Erscheinung wirkt auf viele Menschen erschreckend und abstoßend, wessen sich Harrow durchaus bewusst ist. Er vergleicht sich selbst mit dem Zinnmann aus „Der Zauberer von Oz“⁸⁸. Grund hierfür ist sein Versuch, Margarets Kindern die Angst vor ihm zu nehmen. Die Zinnmaske, die sein fehlendes Auge und den fehlenden Großteil seines Wangenknochens und Oberkiefers verdecken soll wirkt, nicht nur auf Kinder, sehr befremdlich und weist Ähnlichkeiten mit der Gesichtsbedeckung des „Phantom

⁸⁷ Erstausstrahlung 31.10.2010, HBO – IMDb: "Boardwalk Empire", Alle Folgen, 1.7 Home.

⁸⁸ Bekanntes Kinderbuch des Autoren Lyman Frank Baum, erschienen im Jahr 1900 unter dem Originaltitel „The wonderful world of Oz“.

der Oper“⁸⁹ auf. Aber noch mehr als mit der Ablehnung der Menschen in seinem Umfeld kämpft der junge Mann mit sich selbst. Er sieht keinen Sinn in seinem verstümmelten Leben ausser im Dienst an Darmody.

4.2.2 Format, Struktur und Tempo

Bei "Boardwalk Empire" handelt es sich um ein serielles Format. Die Handlung einer jeden Folge ist nicht in sich geschlossen, sondern gliedert sich in eine durchgehende Handlung ein. Konflikte bauen sich über mehrere Folgen auf. Hier spricht man auch von der, bereits zuvor erwähnten, horizontalen Erzählweise, laut Martin Scorsese eine bahnbrechende Entwicklung der Serie. „I think it's certainly interesting that what's happening now, in the past nine or 10 years, particularly at HBO was what we had hoped for in the mid-'60's when films were being made for television. We hoped that there would be this kind of freedom, ability to create another world and develop character in a long-form story and narrative.“⁹⁰

Der Zuschauer wird in der ersten Folge in das Atlantic City der 1920er eingeführt, politische Verhältnisse werden geklärt und die wichtigsten Charaktere vorgestellt. Die Haltung, Erwartungen und Ziele von Enoch Thompson werden ebenso erläutert wie seine undurchsichtige Vergangenheit in Grundzügen beleuchtet. Bei der Einführung der einzelnen Figuren ist noch nicht bei jedem klar ob er Enoch schaden wird oder auf seiner Seite steht. Wie in der vorangegangenen Vorstellung der verschiedenen Figuren bereits erwähnt, wenden sich sowohl Geschäftspartner als auch Nuckys engster Kreis ebenso gegen ihn wie das Gesetz. Darmodys Überfall in der ersten Folge gilt als auslösendes Moment für eine Reihe von Problemen, die sich im Laufe der ersten Staffel häufen.

Wenn man so will kann man Enochs Beziehung zu Margaret als sekundären Handlungsstrang bezeichnen. Während sich an der Alkoholschmugglerfront eine Unwägbarkeit an die andere reiht, entwickelt sich zwischen den beiden eine Liebesgeschichte. Was als unfreiwillige Rettungsaktion von Nucky beginnt, entwickelt sich im Handlungsverlauf sowohl zu einer Beziehung als auch zu einem Kampf. Margaret versucht, Enoch auf den rechten Pfad zu bringen, während sie selbst immer weiter in seine Machenschaften involviert und zu einer seiner Marionetten wird. Sie selbst handelt, wie sie es von sich wohl nicht erwartet hätte. Sie begeht Ladendiebstahl, betreibt als gläubige irische Katholikin Empfängnisverhütung und

⁸⁹ Roman des Autors Gaston Leroux, erschienen im Jahr 1911.

⁹⁰ www.collider.com, Martin Scorsese and Terence Winter Interview – The "Boardwalk Empire", 12.01.2015.

beginnt mit ihrem neuen Lover Alkohol zu konsumieren, obwohl sie als überzeugte Anhängerin der Abstinenzliga zum ersten Mal mit Thompson in Kontakt gerät. Das zarte Band, das zwischen den beiden geknüpft wird, wird so mancher Zerreißprobe ausgesetzt, Margaret steht wiederholt vor der Entscheidung zu gehen oder an Thompsons Seite zu bleiben. Bezeichnend für die Bande zwischen den beiden: „*There is a kindness in you. I know it. How can you do what you do?*“ „*We all have to decide for ourselves how much sin we can live with.*“

Die erste der fünf Staffeln fassenden Serie kann als Exposition gewertet werden. Dient die erste Folge zur Etablierung der einzelnen Hauptcharaktere, so dient der Rest der Staffel zum Erfassen von Zusammenhängen, Erkennen von drohenden Intrigen und anstehenden Problemen. Die in der ersten Staffel aufkeimenden Konflikte werden im Gros nicht gelöst und führen sich in den darauffolgenden Staffeln fort. Thompsons Stuhl wackelt weiterhin, Darmody strebt auch nach so manchem Rückschlag weiter nach dem Thron, Margaret hadert mit sich und ihrem neuen Leben, van Alden kämpft weiterhin verbissen um Recht und Ordnung, zumindest darum was er darunter versteht. Und Thompsons Bruder Eli gilt weiterhin als Fähnchen im Wind, mal auf Enochs Seite mal sein verbissenster Gegner.

Wenn man von "Boardwalk Empire" spricht, kann man nicht von einer rasanten Handlungsentwicklung sprechen. Thompsons Einstieg in den Alkoholhandel, also seine Entwicklung vom korrupten Politiker zum erbarmungslosen Mobster, „*You can't be half a gangster, Nuck, not anymore[.]*“, wird genauso gewissenhaft und ausführlich erzählt wie die Entwicklung seiner sowohl geschäftlichen als auch persönlichen Beziehungen. Kein Schachzug erfolgt aus heiterem Himmel, handelt ein Charakter auf den ersten Blick impulsiv, so erkennt man früher oder später, dass dieses Handeln in dem Moment längst fällig war. Die Serie ist charakter driven⁹¹ und wenig von äußeren Einflüssen beeinträchtigt. Wie bereits erwähnt, werden Konflikte nicht direkt gelöst, bauen sich über mehrere Folgen auf und führen meist zu weiteren. Mit dieser Erzählform wird klar, dass Thompson und seine Stellung nie sicher sind. Es schwelt immer irgendwo ein anderer Brand, die Frage ist nur, wird dieser den Kämmerer zu Fall bringen, wann ist seine Herrschaft zu Ende und wer wird Nucky letzten Endes zu Fall bringen?

Dieses gemäßigte Erzähltempo ist mit einer der markantesten Unterschiede zwischen der Serie und dem klassischen Gangsterfilm. Die Serienmacher wollen dem Zuschauer die Chance geben Zusammenhänge selbst zu erfassen, Handlungsweisen zu erraten

91 Handlung wird durch Figuren, deren Handeln und Interaktion miteinander vorangetrieben.

und vor allem zu verstehen. Während im Film meist für geklärte Verhältnisse gesorgt wird ist, der Serienzuschauer in der Verantwortung, selbstständig zu kombinieren. Dieses Tempo und das Weiterführen und neu Entfachen von Konflikten über mehrere Staffeln ermöglicht es der Serie sich weiter zu entfalten als der klassische Film. Auf diesen und weitere Unterschiede zwischen der Serie "Boardwalk Empire" und dem klassischen Gangsterfilm soll aber an anderer Stelle dieser Arbeit noch genauer eingegangen werden.

4.2.3 Gestaltungsmittel

BWE besticht seit der ersten Folge „Boardwalk Empire“ mit einem durch und durch stimmigen Szenenbild. Der Nachbau der im Original 15 km langen Promenade Atlantic City's über eine Länge von 300 Fuß⁹², gesäumt mit Statisten, die über den Boardwalk schlendern und den Eindruck erwecken, just in diesem Moment aus der Zeit gefallen zu sein, lassen den Zuschauer nicht eine Sekunde an der Authentizität der Produktion zweifeln.

Das aufwändige Kostümdesign von John A. Dunn, der unter anderem auch für das Kostümdesign des Gangsterepos „Casino“⁹³ verantwortlich war⁹⁴, das Verhalten der einzelnen Figuren, ihre Art zu sprechen, ihre Arbeitsweisen, ihre Freizeitgestaltungen erwecken den Eindruck, dass Steve Buscemi und Co. zu dieser Zeit leben. Die realistische Darbietung der Schauspieler und das überzeugende Set- und Kostümdesign der Serie allein machen aber noch nicht den gesamten Charme der 57 Folgen fassenden Serie aus.

Auch die Bildgestaltung unterstützt die Dramaturgie. Der Zuschauer wahrt immer eine gewisse Distanz zum Geschehen. Überwiegend in Totalen und Halbtotalen aufgelöst, soll der Zuschauer die Räume als Ganzes erfassen, den dargestellten Charakter oder die Situation aber nach Möglichkeit nicht 100%ig durchschauen.

Auch wenn eine Figur zweifelt, ärgerlich ist oder sich an etwas erfreut, wahrt die Kamera einen gewissen Abstand. Stärke, Schwäche und Unsicherheit werden meist durch Aktionen, nicht durch nahe Einstellungsgrößen, ausgedrückt. Die Längen der jeweiligen Einstellungen lassen dem Zuschauer genügend Zeit, alles zu erfassen, das Innere der Figuren bleibt allerdings im Nebel.

92 „Making the Boardwalk“, "Boardwalk Empire" Season 1, DVD, 2012.

93 Universal, Martin Scorsese, Erstaufführung 14. März 1996.

94 „IMDB“ International Movie Database (o.D.): John Dunn, 04.01.2015.

Nebel ist auch ein wiederkehrendes Gestaltungsmittel der Serie zur Verschleierung, aber auch zum Erzeugen eines unbehaglichen Gefühls beim Zuschauer. Atlantic Citys direkte Lage am Atlantik suggeriert besonders in Nachtszenen eine gewisse Einnebelung.

In geschlossenen Räumen greifen die Macher auf ein einfaches Mittel zurück, um für eine Verneblung zu sorgen: Zigarettenrauch. Der Zuschauer teilt beispielsweise kaum einen Moment mit dem Hauptcharakter, in dem er nicht mindestens einen Glimmstängel, bereit zum Entzünden, in der Hand bereit hält. Selbst in intimen oder familiären Situationen greift Thompson zur Zigarette. Der durch Zigarettenrauch entstehende Qualm hängt in jedem Raum und vermittelt so einen Eindruck der Zwiespältigkeit und des Unbehagens.

Die Actionszenen der Serie sind nicht als Verfolgungsjagden und Massenschießereien zu verstehen, sie zeichnen sich eher durch ruhige, aber nicht weniger aufregende Szenen aus. Hinrichtungen finden im Stillen statt. So taucht bereits in der ersten Folge ein Auftragskiller in einem Restaurant auf und richtet sein Opfer mit einem Schuss in den Hinterkopf, ohne dass dieses überhaupt weiß, wie ihm geschieht. Die Musik aus dem Grammophon suggeriert Sicherheit. Dieser Mord an Giacomo „Big Jim“ Colosimo soll sich wirklich so abgespielt haben. Ob es tatsächlich Franco Iole alias „Frankie Yale“ war, der in Johnny Torrios Auftrag, auf Colosimo geschossen hat, wurde nie aufgeklärt. „An unknown informant told investigators that Torrio paid Yale \$10,000 after the murder, but that story was never confirmed.“⁹⁵ Auf die eben kurz angerissene Darstellung von Gewalt soll aber im nachfolgenden Teil der Arbeit weiter eingegangen werden.

Ein weiteres wichtiges Gestaltungsmittel zur Vermittlung von Authentizität ist der Einsatz und Stil von Musik. Die in der Serie integrierte Musik ist ausschließlich aus der Zeit des Atlantic Citys der 1920er oder zumindest an diese angelehnt. Die meist fließenden Übergänge von diegetischem⁹⁶ zu extradiegetischem Ton⁹⁷ sind mal durch ein simples Grammophon in der Ecke eines Raumes, mal durch aufwändige Bühnenshows im Babette's oder im späteren Onyx Club⁹⁸ eingeleitet. Zur damaligen Zeit spielen Musik und Tanz eine sehr wichtige Rolle, besonders in den Kreisen, in denen der Protagonist zu verkehren pflegt. Die Menschen drücken sich über Tanz und Gesang aus, ein Umstand, den sich die Serienmacher wiederum geschickt zu Nutzen machen. Die

95 www.mobsters.8m.com, Giacomo „Big Jim“ Colosimo, 04.01.2015.

96 Ton ist Teil der dargestellten Situation, zum Beispiel spielt ein Autoradio oder ein Fernseher läuft im Hintergrund.

97 Ton wird Szene beigelegt zur Untermalung der dargestellten Situation, zum Beispiel zur Vermittlung von Suspense.

98 Beides Nachtclubs, die einen wichtigen Handlungsort der Serie darstellen.

Musik, ob nur Rhythmus und Melodie oder auch der Liedtext an sich tragen die Handlung mit. So wird zum Beispiel eine Privatparty Thompsons, mit Showgirls und hochrangigen Gästen, die ihm zu diesem Zeitpunkt mehr als ungelegen kommt, aber seinen Gästen gut gefällt, mit einem Lied des Sängers Eddie Cantor⁹⁹ unterlegt: „The dumber they come“. Während Nucky auf Nachricht von seinem Bruder wartet, der einen Augenzeugen von Jimmys Überfall auf Rothsteins Transporter entsorgen sollte, lauscht der Zuschauer Cantors Zeilen: „The dumber they come, the better I like ‘em – cause the dumbones know how to make love.“ Was übersetzt heißt: „Je dümmer sie sind, desto mehr mag ich sie, denn die Dummchen, die wissen wie man Liebe macht.“

Denkt man an die Musik der damaligen Zeit, denkt man auch an den verruchten Lebensstil. Proletarismus, Bohémien, Flüsterkneipen¹⁰⁰ und Freizügigkeit. Ein Thema das auch in "Boardwalk Empire" nicht zu kurz kommt. Nacktheit wird als natürlich und für diese Zeit unerlässlich hingenommen. Angefangen bei Showgirls in Cabarets, die ihre Brustwarzen nur dürftig abdecken und aufreizend vor ihrem Publikum tanzen, über Prostituierte in Capones Freudenhaus bis hin zu Angela und Gillian Darmody, die beide beim Sex gezeigt werden, Angela sogar beim Liebesspiel mit einer Frau, was in der damalige Zeit nicht unüblich war, ebenso wenig wie heute. Bi- und Homosexualität sind aber bis heute in US-amerikanischen TV-Serien ein eher selten angesprochenes Thema. Auch die Männer werden nackt gezeigt. So sehen wir Nucky beim Verkehr mit verschiedenen Frauen, Darmody und seine Freundin müssen sich auch im Bett erst neu kennenlernen, sogar Nelson van Alden und sein Hang zu Selbstgeißelung und Sodomie werden thematisiert. Äußere Geschlechtsmerkmale werden egal ob bei Frauen oder männlichen Darstellern nicht verdeckt, der Geschlachtsakt ohne Verschleierungen gezeigt. Es werden keine Vasen, Blumensträuße oder andere Gebrauchsgegenstände geschickt platziert, um irgendetwas zu verdecken. Auch in dieser Hinsicht bleiben die Serienmacher ihrer Linie treu. Sexuelle Eskapaden, Vorlieben und unverblünte Nacktheit gehörten zum Leben eines Mobsters dieser Zeit. Sie wollen sagen: Lebt damit!

Im Gegensatz zur von den Machern sonst angestrebten Darstellung der schonungslosen Realität setzen sie in der Lichtgestaltung auf weiches, verklärendes Licht. Auf dem Boardwalk und in den Nachtclubs finden sich tausende Lichtquellen, glamourös, anziehend. Die Zusammenkünfte in Hinterzimmern, Szenen am Hafen, in Freudenhäusern sind spärlich beleuchtet, undurchsichtig und unbehaglich. „Blicke in

⁹⁹ Komiker, Radio-, Broadway- und später Filmstar.

¹⁰⁰ Als Speakeasys, übersetzt Flüsterkneipen oder Mondscheinkneipen, bezeichnet man während der Prohibition geheime Clubs in denen Alkohol ausgeschenkt und konsumiert wurde.

kaum beleuchtete Innenräume (die alles in trübe düstere Stimmung ziehen) als äußere Charakterisierung innerer Verfassung.“¹⁰¹ Die in vielen Situationen eingesetzte indirekte Beleuchtung hilft dem Zuschauer, in die Situation und der Figur in die Zwielfichtigkeit abzutauchen.

4.2.4 Fazit I – Vergleich der Gangsterserie "Boardwalk Empire" mit dem klassischen Gangsterfilmgenre

Eine der eingangs gestellten Fragen war: Kann es die zeitgenössische Serie mit dem klassischen Gangsterfilmgenre aufnehmen? Dies soll im folgenden Teil der Arbeit an der zuvor näher erläuterten Serie "Boardwalk Empire" und dem klassischen Gangsterfilmgenre der 1930er Jahre untersucht werden. Besonderes Augenmerk wird hier auf die Personenentwicklung, besonders der Protagonisten, der politischen Relevanz der Produktionen und der Plotentwicklung im Allgemeinen gelegt. Betrachtet man "Boardwalk Empire" im Vergleich zum klassischen Gangsterfilm der 1930er Jahre, lassen sich viele Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede erkennen.

Die Serienfigur Enoch Thompson durchläuft wie der Filmgangster auch eine Erfolgsstory, Nucky steht allerdings bereits an der Spitze der Gesellschaft, während sich der Filmheld mit den Regeln der Gesellschaft nicht mehr arrangieren kann. Das Hauptmotiv des Filmgangsters ist der Ausbruch aus bestehenden Konventionen und das Erreichen eines besseren Lebens um jeden Preis. Thompson kämpft darum, seine Stellung um jeden Preis zu halten. Diesen Kampf kämpft der Serienprotagonist an mehreren Fronten gleichzeitig. An den Stellen, an denen ihm das Gesetz keine Steine in den Weg wirft muss er den Dolchstoß durch einen seiner Mitstreiter befürchten. Auch der Mobster im Genrefilm kann sich seiner Stellung nie sicher sein. Am Ende seiner Reise steht stets, auch begründet im Hays Code, sein Untergang.

Im Wesentlichen unterscheidet sich Nucky schon in seinem Auftreten vom Mobster des klassischen Films. Nach außen gibt sich Nucky nicht als Gangster sondern als Politiker und Geschäftsmann. Der Zuschauer weiß zwar von Beginn der Serie an, dass Thompson ein doppeltes Spiel spielt, aber für die Bevölkerung des Atlantic City's von "Boardwalk Empire" bleibt er ein gefeierter Wohltäter und Mann des Volkes. Eine Stellung, die dem Filmhelden vorenthalten bleibt. Zwar schafft er es an die Spitze der Organisation, bringt es zu beachtlichem Reichtum und erreicht eine ansehnliche gesellschaftliche Stellung, zumindest in der Unterschicht, aber an eine politische Karriere oder die Aufnahme in feinere Kreise ist nicht zu denken. Das Ausbleiben der

¹⁰¹ GROB, 2011: 77.

politischen Karriere für den Emporkömmling im Film schmälert aber nicht die Stellung des Filmgangsters als Politikum. Während dem Gangsterfilm der Charakter eines Sprachrohrs für die Bevölkerung zugesprochen werden kann, gilt das Serienpendant lediglich als Unterhaltungsmittel. Die Filmemacher und das Publikum nutzten den Filmhelden und sein Wirken als Fingerzeig, um auf Missstände hinzuweisen. Im Rahmen der Möglichkeiten werden die Regierung und andere Feindbilder an den Pranger gestellt. Die serielle Produktion allerdings dient als Fenster für den Zuschauer in eine längst vergangene Zeit. Das Publikum hat die Möglichkeit, einen Blick durch die Augen Thompsons auf die Welt von damals zu werfen.

Die Figur des Protagonisten ist, wie auch in vielen klassischen Filmen, an einen realen Gangster angelehnt. Die Handlung orientiert sich stark an Tatsachenberichten und geschichtlichen Ereignissen. Eine oft in klassischen Filmen des Genres zitierte Persönlichkeit wie Al Capone dient in "Boardwalk Empire" zwar nur als Nebencharakter, aber durch die Wahl der dargestellten Persönlichkeiten wird die Handlung greifbarer, in der Serie, wie auch im Film. Die Machenschaften der Charaktere sind dem Zuschauer ein Begriff, historische Ereignisse bekannt und damit leichter in Zusammenhang zu bringen.

Enochs Erfolg als Grundthema deckt sich mit dem Plot der Gangsterfilme. Die bereits angesprochene Möglichkeit, Konflikte in der Serie sehr viel detaillierter und ausladender zu erzählen, bildet aber einen weiteren generellen Unterschied zwischen den beiden Gangstererzählungen. Der Zuschauer hat die Möglichkeit eine persönliche Bindung zu den Serienfiguren aufzubauen, diese fußt in der Entwicklung des Quality-TV. Die Figur Enoch Thompson durchlebt eine Metamorphose vom korrupten Politiker zum Vollblutgangster über mehrere Folgen, das Beiwohnen des Zuschauers bei jedem seiner Entwicklungsschritte schafft ein Intimitätsgefühl zwischen Rezipient und Seriencharakter. Der Zuschauer kann sich in die Figur hineinversetzen in einem Ausmaß, das der klassische Gangsterfilm nicht erreichen kann.

Das Erschaffen einer Serienfigur, ob Hauptcharakter oder Nebenfigur, erfordert sehr viel Feingefühl. Eine Figur muss sich entwickeln, von ihrem ersten Erscheinen bis hin zu ihrem Ausscheiden. Tut sie das nicht, wirkt sie auf den Zuschauer festgefahren, und er verliert das Interesse. In der Beispielserie begegnet der Zuschauer der Figur Margaret Schroeder beispielsweise das erste Mal auf einer Versammlung der weiblichen Abstinenzliga. Margarets Auftreten und Handeln wandelt sich im Verlauf der Serie ständig. Sie wird von einer unscheinbaren Sufragette zur inoffiziellen First Lady der Stadt. Die Entwicklung der Margaret Schroeder soll an dieser Stelle nur

exemplarisch dafür stehen, dass eine Serie von ihren Figuren und ihrer ständigen Wandlung lebt. Ein Gangsterfilm dagegen lebt von seiner Handlung, dem Aufkommen von Unwägbarkeiten und Problemen und deren Lösung oder Eskalation. Während die ganze Geschichte eines klassischen Gangsterfilms in höchstens neunzig Minuten erzählt werden muss, hat eine Folge der Serie bereits fünfzig Minuten. Was nicht heißen soll, dass es sich beim Filmgangster um eine flache Hauptfigur handelt, sein Handeln wird lediglich deutlicher begründet, Zusammenhänge schneller herausgestellt und Beziehungen klarer definiert. Bei dem Gangsterfilm der 1930er Jahre wird dem Zuschauer schneller vermittelt, wer der Protagonist und wer sein Gegenspieler ist, um das Augenmerk zügig, aber nicht überhastet, auf das Voranbringen der Story zu lenken.

Es lässt sich also, um diese Analyse abzuschließen, sagen, dass der Film im Gegensatz zur heutigen Gangsterserie, im konkreten Beispiel "Boardwalk Empire", vor allem durch seine, bis in die 1970er Jahre andauernde, politische Brisanz einen großen gesellschaftlichen Mehrwert besitzt. Wo der Leinwandgangster als Sprachrohr und die Unterwelt als Zufluchtsort gilt, bleibt dem Serienheld die Aufgabe des Entertainers und Vorführstücks vorbehalten. Die Serie birgt eine größere Erwartungshaltung, da die „character driven Story“ immer einen unerwarteten Twist bereit halten kann, während der klassische Gangsterfilm häufig einem altbewährten Muster folgt: Der Mobster hat sein bisheriges Leben satt, beschließt etwas zu ändern, schafft es mit List und Unternehmmergeist an die Spitze und wird schließlich zu Fall gebracht. Diese vereinfachte Darstellung des Handlungsverlaufes eines Gangsterfilms der 1930er Jahre zieht sich in den verschiedensten Facetten durch die gesamte Entwicklung des Genres. Die Figur des Wiseguys ändert sich im Verlauf der Genreentwicklung zwar ständig in ihrem Erscheinungsbild und Auftreten, mal als Protagonist, mal als Antagonist, aber sie bleibt getrieben vom Streben nach mehr.

Wenn man die Frage beantworten will, ob es die Serie mit dem Filmvorbild aufnehmen kann, ist dies mit einem klaren Ja zu beantworten. Insbesondere weil die Serienmacher, speziell im Pay- und Kabel-TV, auf ein großes Budget zurückgreifen können. Dieses ermöglicht ihnen das Erzählen von großen Geschichten über einen längeren Zeitraum. Die Bindung des Publikums an das Produkt und die Möglichkeit, auf die Wünsche der Rezipienten einzugehen, machen die Serie zu einer homogenen Masse, die auf äußere Einflüsse reagiert und sich anpasst. Der klassische Gangsterfilm hat zwar nichts von seiner Faszination eingebüßt, muss aber in Sachen Storytelling, Produktionsaufwand und Publikumsbindung der Serien den Vortritt lassen.

5 Analyse II – Die Darstellung von Gewalt in der Serie im Vergleich zum klassischen Gangsterfilm

Gewalt ist ein Thema, das sowohl im Gangsterfilm als auch in der Gangsterserie eine zentrale Rolle spielt. Das Leben eines Mobsters ist sehr gewalttätig. Wie zuvor bereits erwähnt, schreckt der Vollblutgangster vor nichts zurück, um seine Bedürfnisse zu befriedigen. Illegale Machenschaften und das Überleben in der Unterwelt bedingen ein von Gewalt bestimmtes Handeln und zwingen den Gangster zum Anwenden von gewalttätigen Methoden. Zumeist handelt es sich bei dem Titelhelden um eine sehr unausgewogene und aufbrausende Persönlichkeit, was den Hang zu Brutalität und körperlichen Übergriffen nur noch fördert. Will man also die Geschichte eines Mobsters erzählen, muss man auch seinen Hang zur Gewalt erzählen. Sowohl der klassische Film als auch die Serie tun dies auf ähnliche Weise, wobei sie sich in der Darstellung von Gewalt unterscheiden. Im nächsten Teil der Arbeit werden diese Herangehensweisen an die Darstellung von Gewalt näher beleuchtet und miteinander verglichen, um im Anschluss die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszustellen.

5.1 Analyse der Gewaltdarstellung in der Serie "Boardwalk Empire" und im klassischen Gangsterfilm

5.1.1 Szenenanalyse des klassischen Gangsterfilms "Scarface – Shame of a nation"

"Dieser offensichtlich an die Karriere von Al Capone angelehnte Film [...] zeigt Aufstieg und Niedergang des Gansters Tony 'Scarface' Camonte"¹⁰². Der für diese Analyse gewählte Film ist deshalb so interessant, weil die gesamte Produktion als wegweisend für die Entwicklung der Gangsterfilmgenres und damit auch der Gangsterserie gilt. Hawks beschritt mit der Geschichte um Camonte neue Wege. Unorthodoxe Themen wie zu weit gehende geschwisterliche Liebe, die Ablehnung der eigenen Mutter und die Unberechenbarkeit der Hauptfigur gehen Hand in Hand mit schon bekannten

102 CONIAM, 2011: 41.

Handlungsmustern. Der Aufstieg des Tony Camonte gilt als Paradebeispiel für spätere Filme mit dem Gangstertum als Sujet, und auch die Serie "Boardwalk Empire" bedient sich, wie in dem oben erläuterten Beispiel, vieler Kniffe und Plotpoints der Scarface Story. Bevor ein Blick auf eine konkrete Szene des Films geworfen wird, soll aber zunächst die Handlung des Werkes kurz zusammengefasst werden.

5.1.1.1 Synopsis

Der Protagonist Tony Camonte (Paul Muni) arbeitet seit seiner Rückkehr aus dem 1. Weltkrieg als Auftragskiller und Bodyguard für den Gangsterboss Louis Costillo (Harry J. Vejar). In Chicago herrscht seit Beginn der Prohibition ein erbitterter Kampf um die Vorherrschaft im Alkoholgeschäft. Genau diesem Krieg ist es zuzuschreiben, dass Tony bereits zu Beginn des Filmes seinen Arbeitgeber, im Auftrag von dessen Rivalen Johnny Lovo, gespielt von Osgood Perkins, hinterlistig erschießt. Tony läuft nach dieser Tat in Lovos Lager über und kämpft von nun an gegen seine einstigen Verbündeten. Nach dem Mord an seinem ehemaligen Boss genießt Camonte in Lovos Organisation hohes Ansehen, seine eigene Mutter verurteilt ihn und die Art und Weise, wie er seinen Lebensunterhalt verdient, aufs Schärfste. Cesca, Tonys Schwester hingegen genießt die Vorzüge des neuen Reichtums ihres Bruders und all die Annehmlichkeiten, die dieser mit sich bringt. Tony plant Lovos Geschäft an sich zu reißen und ihm darüber hinaus auch die Freundin, Polly, gespielt von Karen Morley, auszuspannen. Um diese Ziele zu erreichen gibt sich Camonte zunächst als ergebener Untertan und gefügiges Werkzeug von Lovos Machenschaften. Erst als Tony wiederholt beginnt, in das Territorium von Lovos erklärtem Todfeind O'Hara einzudringen, sieht Lovo die Notwendigkeit, ihn zur Räson zu rufen. Johnny befürchtet einen weiteren Krieg, sollte Tony weiterhin in O'Haras' Gefilden sein Unwesen treiben. Tony widersetzt sich den Anweisungen und treibt sein Unwesen weiterhin in feindlichem Gebiet. Lovo erkennt, dass sein Untergebener über das Ziel, die Gewinnmaximierung und Befestigung des bereits eroberten Gebietes, hinausschießt, aber es ist bereits zu spät. Ein weiterer Krieg bricht aus, nachdem Tony seinem Partner und Freund Guino befiehlt, O'Hara aus dem Weg zu räumen. Im Zuge dieses Krieges wird O'Haras Gang ausgelöscht, und Tony erlangt weiteren Ruhm.

Johnny billigt Tonys Ungehorsam nicht weiter und befiehlt ihn zu liquidieren. Der geplante Anschlag auf Tonys Leben scheitert aber, und Camonte bringt Lovo schließlich um und will sich dessen Thron sichern. Während dieser Zeit verliebt sich Guino in Tonys Schwester und trifft sich heimlich mit ihr. Ein Verrat, den Tony nicht

hinnehmen kann. Er tötet auch Guino, in einem Anfall von rasender Eifersucht, und gerät schließlich ins Visier der örtlichen Behörden. Die aufs Tableau gerufenen Polizei umzingelt Tony, der sich mit Cesca in seiner Wohnung verschanzt hat. Die beiden beschließen nicht aufzugeben und um jeden Preis Stand zu halten. Selbst nachdem Cesca tödlich verwundet wird, gibt Camonte nicht auf. Er stirbt schließlich im Kugelhagel unter einer Leuchtreklame die verkündet: The World is Yours.

5.1.1.2 Szenenanalyse „Scarface - Shame of a Nation“ - Die Ermordung des Louis Costello.

Bevor die oben angekündigte Szene analysiert werden kann, soll zunächst ihre Handlung kurz zusammengefasst werden:

Die Chicagoer 22nd Street im Morgengrauen. Ein Kellner räumt ein auf der Straße stehendes Schild zurück in das Lokal, aus dem er zuvor gekommen war und beginnt, die Spuren einer wilden Party zu beseitigen. Während der Kellner sich ausgiebig mit einem Büstenhalter beschäftigt, der sich unter den Luftschlangen verbarg, lernt der Rezipient Louis Costello kennen. Dieser sitzt mit zwei Kumpanen an einem Tisch in der Mitte des Lokals. Die drei unterhalten sich über Louis` weiteres Vorgehen in der Southside und die Gerüchte über Johnny Lovo, Costellos Rivale, der angeblich etwas ausheckt. Der füllige Costello stellt klar, dass es ihm an nichts fehle. Er habe die hübschesten Mädchen, ein wunderschönes Haus, Wohlstand, er habe sogar Magenprobleme. Costellos Kumpane verabschieden sich, und Costello verspricht ihnen für die nächste Party noch mehr von allem, was sie an diesem Abend bereits genossen hatten, die Leute würden nach der kommenden Feier erkennen, dass Big Louis der König der Welt sei. Die Männer verlassen das Lokal, und Costello bleibt zurück. Er begibt sich zur Telefonzelle und versucht bei der Vermittlung ein Gespräch anzumelden.

Ein Mann betritt das Lokal durch einen Hintereingang – Tony Camonte. Es ist nur sein Schatten zu erkennen und sein Pfeifen zu vernehmen. Costello versucht weiterhin eine Verbindung zu bekommen, während Tony auf ihn zu schreitet und eine Waffe zieht. Er macht Louis auf sich aufmerksam und feuert drei Schüsse auf den Mobster ab. Tony entledigt sich seiner Waffe und verlässt das Lokal auf dem selben Weg wie er es betreten hat.

Costello liegt regungslos am Boden, und Tonys Pfeifen verebbt in der Ferne. Der Kellner kehrt zurück und findet seinen Boss auf dem Boden vor. Nach kurzem Betrachten schnappt er sich seine Jacke und seinen Hut und verlässt den Raum ebenfalls.

Die oben beschriebene Szene ist in einer Plansequenz aufgelöst, es wird also nicht geschnitten und dem Rezipienten so eine Beobachterstellung zugeteilt. Die in Halbtotalen und Totalen kadrierten Kamerafahrten ermöglichen es dem Publikum, den Raum zu erfassen, und vermitteln einen Eindruck von Gemütlichkeit. Es soll nicht erahnt werden, was auf Big Louis am Ende der Szene wartet. Costello gibt sich gelassen und entspannt, er macht Scherze mit seinen Freunden und freut sich auf die kommenden Parties und seinen weiteren Aufstieg im Millieu. Er verschwendet keinen Gedanken daran aufmerksam zu bleiben, er fühlt sich sicher und bleibt bedenkenlos alleine in seinem Lokal zurück, als seine Kumpanen das Restaurant verlassen. Costello verliert das Wesentliche aus dem Blick, die Sicherung seiner Stellung, oder zumindest seines Lebens.

Tony nutzt den Augenblick, als Louis alleine in dem Etablissement zurückbleibt und abgelenkt ist, um das Restaurant zu betreten. Er hat gewartet bis die letzten Gäste gegangen sind, um hinterlistig in Costellos Reich einzudringen. Tonys ruhiges Auftreten, sein Pfeifen und sein gemütlicher Gang vermitteln dem Zuschauer, dass er sich in den Räumlichkeiten auskennt und weiß was er tut.

Der Zuschauer sieht Tony nie in voller Gestalt sondern nur seinen Schatten bzw seine Silhouette hinter einem Paravent. So bleibt er zunächst undurchsichtig und geheimnisvoll. Spätestens jetzt weiß das Publikum, dass es sich bei Tony nicht um einen normalen Partygast handelt und, dass er nichts Gutes im Schilde führen kann. Wenn der Zuschauer zu dieser Erkenntnis kommt, ist es für Costello schon zu spät. Tony zieht seine Waffe, immer noch hinter dem Paravant. Mit diesem Kniff ist es Hawks gelungen, die Waffe selbst und ihren Gebrauch nicht im Detail darzustellen - eine Auflage des Hays Code. Drei gezielte Schüsse bringen Costello zu Fall. Tony reinigt den Revolver von Fingerabdrücken, diese sind also bereits polizeilich erfasst, und lässt das Schießisen am Tatort zurück. Ein sehr routiniertes Auftreten, das für den Zuschauer keinen Zweifel daran lässt, dass Tony nicht das erste Mal tötet. Der Mörder verlässt den Tatort wiederum pfeifend, es soll darauf hingewiesen werden, dass Tony scheinbar unberührt von der Bluttat bleibt, Business as usual betreibt und der Zuschauer sich Tonys Skrupellosigkeit und Unerbittlichkeit gewahr sein muss.

5.1.2 Szenenanalyse der Serie "Boardwalk Empire"

Die für diese Analyse gewählte Szene, die Ermordung von "Big Jim" Colosimo, ist deshalb so geeignet für die Gegenüberstellung, da es sich um ein Zitat der Serie auf den klassischen Film Scarface handelt. Die Serienmacher zitieren wiederholt klassische Filme und schaffen auf diesem Weg eine Brücke zwischen Filmgenre und serieller Aufarbeitung. Bevor die Szene genau erläutert wird, wird zunächst ein Blick auf die Handlung der Szene geworfen.

5.1.2.1 Synopsis

Chicago, Big Jim Colosimo kommt in seinem Restaurant an und bereitet alles für die Öffnung vor. In Atlantic City währenddessen verlässt Hans Schroeder sein Haus und wird von Eli und seinem Hilfssheriff abgefangen, die beiden verfrachten ihn in ihr Auto. Währenddessen geht Nucky seiner Morgenroutine nach, er wird von seinem Butler Eddie Kessler rasiert.

Schroeder wird auf ein Schiff gebracht und Eli fährt mit ihm und seinem Komplizen auf das offene Meer hinaus, Schroeder weiß nicht was vorgeht und versichert nichts getan zu haben. Nucky betreibt weiter Körperpflege und versichert sich einer perfekt sitzenden Frisur, und während Colosimo in Chicago der Musik aus seinem Grammophon lauscht und in Gedanken versinkt. Auf dem Schiff vor der Küste wird Schroeder jetzt aufs Übelste verprügelt. Sheriff Thompson und sein Gehilfe dreschen unverholen auf den Bäckergehilfen ein, während hinter Colosimo wie aus dem Nichts sein Henker auftaucht. Der Mafiaboss hat keine Ahnung, dass seine letzte Stunde geschlagen hat und lauscht weiter der Musik. Frankie Yale betätigt den Abzug und tötet Colosimo mit einem gezielten Kopfschuss. Nachdem Colosimo in Chicago leblos am Boden liegt und sein Mörder das Lokal verlässt, werfen die beiden Gesetzeshüter auf dem Schiff Schroeders leblosen Körper über Bord und Nucky schließt seine morgendliche Routine mit dem Anziehen seines Jackets und letzten Korrekturen ab.

5.1.2.2 Szenenanalyse der Beispielserie "Boardwalk Empire" - Die Ermordung des 'Big Jim Colosimo'

Diese eben kurz zusammengefasste Szene ist in einer sogenannten Parallelmontage aufgelöst. Der Zuschauer verfolgt mehrere Handlungsstränge, die sich zur selben Zeit an verschiedenen Orten abspielen. Hier: Chicago, Nuckys Suite in Atlantic City und die Küste Atlantic City's. Nucky und Colosimo werden beide durch ihre morgendliche

Routine begleitet. Schroeders Entführung in Atlantic Citys Arbeiterviertel allerdings kommt für Schroeder als auch den Zuschauer überraschend. Dem Zuschauer wird durch diese drei Handlungsstränge ein Gefühl von Sicherheit vermittelt. Alles bleibt beim Alten, und Schroeder bekommt was er verdient. Kurz zuvor hatte der Spieler und Trinker seine Frau krankenhausreif und ihr das Kind aus dem Leib geprügelt. Die Abführung durch Eli, als Vertreter des Gesetzes, lässt das Publikum in dem Glauben, dass Schroeder verhaftet und eingesperrt und so für seine Taten zur Rechenschaft gezogen wird. Der Umbruch der Szene kommt in dem Moment, als der Zuschauer realisiert, dass Schroeder nicht der Strafe durch das Gesetz ausgesetzt wird, sondern dass es sich um eine Entführung und nicht etwa eine Verhaftung handelt.

Auch bei Colosimo macht sich für den Rezipienten ein ungutes Gefühl breit. Der Mafiaboss lauscht gedankenverloren seiner Oper, die Totalen des Restaurants suggerieren dem Zuschauer: Er ist hier ganz allein, und achtet nicht auf das was um ihn herum passiert. Schroeder wird aufs Übelste verprügelt und dem Publikum wird klar, dass Eli nicht mit ihm auf das offene Meer gefahren ist, um Schroeder wieder mit nach Hause zu nehmen, nachdem ihm eine Lektion erteilt wurde. In einer der wenigen Nahaufnahmen der gesamten Szene wird Schroeder stark blutend und kurz vor der Bewusstlosigkeit gezeigt, während Eli ihn immer weiter misshandelt. Nachdem der Zuschauer für Schroeder und sein Schicksal das Schlimmste ahnt, wird sein Gefühl auch in Colosimos Restaurant bestätigt. Ohne Vorwarnung steht hinter dem Opernliebhaber der Auftragskiller Franky Yale mit gezückter Pistole und ist bereit zum Abschuss. Colosimo ist weiterhin in Gedanken verloren. Eli und sein Gehilfe entledigen sich Schroeders leblosen Körper, und Big Jim wird durch einen einzigen Schuss in den Hinterkopf getötet. Das Blut spritzt dem Zuschauer quasi ins Gesicht. Während der Zuschauer noch geschockt ist von Big Jims unerwarteten Ableben, hat Nucky seine morgendlichen Vorbereitungen für den Tag abgeschlossen und verlässt nach kleineren Korrekturen an seinem Aussehen das Ritz. Durch diesen Ausgang wird dem Zuschauer klar, dass Thompson, der gerade einen Mord in Auftrag gegeben hat, seelenruhig bleiben und sich ohne Gewissensbisse auf den kommenden Tag vorbereiten kann. Er ist nicht mehr der halbe Gangster, als den ihn Jimmy einst bezeichnete. Die Verwandlung zum Vollblutgangster ist abgeschlossen, und Nucky ist bereit für den Kampf, der im Laufe der restlichen Geschichte auf ihn wartet. Gleichzeitig wird durch Colosimos Ableben ein Ausblick auf Nuckys Zukunft geworfen, die Serienmacher stellen bereits in der ersten Folge der Serie klar, dass sich der Zuschauer einer Sache immer sicher sein kann: Es kommt immer anders als man denkt und niemand kann sich auf der sicheren Seite wägen.

5.1.3 Fazit

Betrachtet man die beiden Szenen auf ihrer Gewaltdarstellung wird eins schnell klar: Die Serie geizt nicht mit der Darstellung von Gewalt. Wo der klassische Film mit Metaphern arbeitet und Spannung durch Geräusche und Bildkompositionen ausdrückt, setzen die Serienmacher auf die schonungslose und unverblünte Darstellung und Anwendung von Gewalt. Bei Hawks, durch den „Hays Code“ bedingt, wird auf das Spiel mit Licht und Schatten gesetzt. Der Tod des Mafiabosses wird ebenso wenig wie die Mordwaffe gezeigt. Nicht einmal der Mörder selbst bekommt zunächst ein Gesicht.

Scorcese vermittelt, ebenso wie Hawks, Einsamkeit und Bedrohlichkeit durch die Darstellung eines in Gedanken versunkenen Mordopfers in einem verlassenen Restaurant. Während Big Louis aus größerer Distanz hingerichtet wird, lässt Scorcese nicht an Kunstblut sparen und richtet den Mobster aus nächster Nähe.

Auch die Misshandlung Schroeders wird in aller Deutlichkeit dargestellt. Hatte er seine Frau zuvor hinter verschlossenen Türen verprügelt, und der Zuschauer wusste nur durch Schreie und Schatten, was im Hause der Schroeders vor sich ging, so wird der Schläger selbst jetzt für den Zuschauer in Gänze ersichtlich gerichtet.

6 Schlussbetrachtung

Ziel dieser Arbeit war es zu untersuchen, welche Stadien der Entwicklung der Gangsterfilm im Laufe seines Bestehens zu durchlaufen hatte und worin sich die im Laufe dieser Entwicklung entstandene Gangsterserie vom klassischen Gangsterfilm unterscheidet. Des Weiteren ging die Arbeit der Frage nach, ob die Gangsterserie dem klassischen Gangsterfilm nachsteht, und wenn ja in welcher Form dies der Fall ist. Die zweite Analyse setzte sich dann mit der Frage auseinander, in welcher Form sich Gangsterserie und klassischer Gangsterfilm in der Darstellung von Gewalt unterscheiden.

Es lässt sich festhalten, dass die Entwicklungen, die der Gangsterfilm im Laufe der Jahre zu durchlaufen hatte, meist in politischen und sozialen Umschwüngen fußt. Anfangs wurde das Gangsterfilmgenre und der Gangster per se als Politikum angesehen und auch so behandelt. Inhalt und Form des klassischen Gangsterfilm hingen von Gesetzesgebung und Studioentscheidungen ab. Der im vorherigen Teil der Arbeit näher beschriebene Gangsterfilm Scarface beispielsweise wurde erst nach

einem umfassenden Nachdreh und mit einem alternativen Ende zwei Jahre nach der eigentlichen Fertigstellung veröffentlicht, da sich das Studio nicht gewillt zeigte, Hawks' ursprüngliche Fassung in die Lichtspielhäuser zu bringen.

Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen Gangsterfilm und Serie ist die Möglichkeit der horizontalen Erzählweise der Serie. Die Serienmacher haben deutlich mehr Zeit um Charaktere einzuführen und Zusammenhänge darzustellen. Der Zuschauer hat die Möglichkeit Zusammenhänge selbst zu erfassen und muss nicht durch den Filmemacher mit der Nase darauf gestoßen werden. Der Zuschauer hat in der Serienlandschaft die Möglichkeit sich mit einem Charakter zu identifizieren und mit der Figur mitzufühlen. Dies ist auch im filmischen Pendant möglich, allerdings nicht auf eine solch intensive Weise. Die serielle Erzählung bindet den Zuschauer über einen längeren Zeitraum und lässt ihn mit dem Protagonisten eine Entwicklung durchleben, die weitaus breiter gefächert werden kann als die klassische Entwicklung des Filmhelden.

Genau in dieser Entwicklung liegt auch die Zukunft der Gangsterserie: Das horizontale Erzählen auf qualitativ hochwertigstem Niveau. Immer mehr Filmemacher zeigen Interesse an der Entwicklung und Umsetzung von Serien. Es wurde erkannt, dass sich durch das serielle Format ein sehr viel größeres Publikum über einen sehr viel längeren Zeitraum an sich und sein Produkt binden lässt. Seriencharaktere sind sehr viel vielschichtiger angelegt als ein Filmcharakter und ihre Entwicklung erfordert sehr viel Feingefühl, sowohl vom Serienmacher als auch vom Darsteller. Wie in der Figurenanalyse der Beispielserie klar wurde, hat jede Figur eine durchgestylte Backstory, ob fiktional oder an realen Personen angelehnt. Jede Figur macht eine Entwicklung durch, die mehr oder weniger zu ihr passt.

Diese Aspekte machen klar, dass die Gangsterserie ihrem filmischen Pendant in nichts nachsteht, in Sachen Storytelling und Personenentwicklung hat sie dem Film sogar einiges voraus. Der klassische Gangsterfilm allerdings gilt, damals wie heute, als Spiegelbild der Gesellschaft und als Fingerzeig auf Unstimmigkeiten und Probleme in den sozialen Schichten der Vereinigten Staaten. Wo sich vorher noch Politiker mit Inhalten von Filmen auseinanderzusetzen hatten, steht heute nur noch die Gewinnmaximierung. Dem Publikum wird gezeigt, was es sehen will. Es gibt keine Zensur mehr durch gesetzliche Vorlagen, lediglich eine Einordnung der Inhalte und eine darauf fußende Freigabe für Jugendliche oder nicht. Ist eine Serie zu gewalttätig oder vulgär, bekommt die Produktion keine Jugendfreigabe und ist somit lediglich für ein erwachsenes Publikum zugelassen. Ging es im klassischen Film noch um die

Frage, ob es ein Film überhaupt zur Kinoauswertung schafft, stellt sich heute lediglich die Frage, bekommt die Produktion eine Jugendfreigabe oder nicht? Welches ist die Zielgruppe und macht diese eine Abschwächung der dargestellten Gewalt notwendig?

Im zweiten Teil der Arbeit, der genauen Analyse jeweils einer Szene aus Beispielserie und -film wurde die konkrete Darstellung von Gewalt verdeutlicht und untersucht. Diese Analyse sollte an zwei sich sehr ähnlichen Szenen die Entwicklung der Gewaltdarstellung stellvertretend für das Genre im Allgemeinen zeigen. Die Analyse macht deutlich, dass die Darstellung von Gewalt in der Serie drastisch zugenommen hat. Aufgrund von gesetzlichen Vorlagen mussten im klassischen Gangsterfilm Kniffe angewendet werden, um einer Zensur oder Umschnitten aus dem Weg zu gehen, die das Gesamtkunstwerk gefährdeten. So wird aus dem Mord an einem Gangsterboss eine durchchoreographierte Plansequenz, die mit einem Zusammenspiel aus Licht und Schatten Spannung erzeugt. Dem Zuschauer wird so vermittelt, dass man es hier mit finsternen Zeitgenossen zu tun hat, obwohl man den Mörder nicht einmal richtig sehen kann.

Die Serie setzt in dieser Situation auf einen ungeschönten Blick auf die Wahrheit. Nichts wird hinter Schattenwänden versteckt, keine Gewalthandlung durch Metaphern oder Kunstgriffe verschleiert. Was der Zuschauer hier bekommt ist die schonungslose Wahrheit, Blut, Tod und Verderben.

Wenn man sich diese Entwicklung ansieht und die Möglichkeiten der Serienmacher heutzutage wird eines klar: Die Gangsterserie ist noch lange nicht an ihrem Ende angelangt. Eher muss der Gangsterfilm um sein Fortbestehen fürchten.

Wie die historische Entwicklung des Genres zeigt, ist es noch lange nicht das Todesurteil des Gangsterfilmes wenn er für einige wenige Jahre von der Bildfläche verschwindet, um dann in neuem Gewand wieder auf der Leinwand zu erscheinen, um den Zuschauer erneut in die Welt von Verbrechern, Gesetzeshütern, schönen Frauen und kriminellen Machenschaften zu entführen.

Literaturverzeichnis

AFI.COM (19.06.2008): The American Film Institute crowns TOP 10 Films in 10 Classic Genres. URL: http://www.afi.com/Docs/about/press/2008/AFI10TOP10Post%20Release_FINAL.pdf (Stand 08.01.2015)

ARTSREFORMATION.COM (12.06.2006): Der Hays Code im englischen Wortlaut. URL: <http://artsreformation.com/a001/hays-code.html> (Stand 02.01.2015)

"Boardwalk Empire" SEASON 1, DVD Warner - Home (2012): Making the Boardwalk.

CONIAM, Matthew / SCHNEIDER, Jay (Hg.): 101 Gangsterfilme – Die Sie gesehen haben sollten, bevor das Leben vorbei ist. Zürich 2011.

DAY, Patrick Kevin (19.04.2014): Emmy Roundtable. Downton Abbey's Julian Fellowes shares his problem with TV by committee. URL: <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/tv/la-et-st-downton-abbey-julian-fellowes-shares-his-problem-with-american-tv-20140516-story.html> (Stand 17.04.2015)

DORMADY EISENBERG, Susan: An Interview with Terence Winter: Executive Producer, Writer, and Creator of HBO's "Boardwalk Empire". In: The Huffington Post, 07.02.2012. URL: http://www.huffingtonpost.com/susan-dormady-eisenberg/terence-winter-boardwalk-empire_b_1254667.html (Stand 11.01.2015)

EBERT, Roger (1967): Critics Bonnie and Clyde. In: The Chicago Sun-Times, 25.09.1976.

FILMSITE.ORG (o.D.): AFI quotes America's 100 Greatest Movies. Gangsterfilm. URL: <http://www.filmsite.org/afi10toptennoms3.html> (Stand 08.01.2015)

FILM-LEXIKON.DE (o.D.): Gangsterfilm. URL: <http://www.film-lexikon.de/Gangsterfilm> (Stand 31.12.2015)

GROB, Norbert / KIEFER, Bernd / RITZER, Ivo (Hg.), Mythos der Pate. Francis Ford Coppolas Godfather-Trilogie und der Gangsterfilm. Berlin 2011.

HICKTHIER, Knut / FELIX, Jürgen (Hg): Moderne Film Theorie – Genretheorie und Genreanalyse. Mainz 2007.

IMDB - International Movie Database (o.D.): John Dunn. URL: http://www.imdb.com/name/nm0242629/?ref_=fn_al_nm_1 (Stand 04.01.2015)

JOHNSON, Nelson: "Boardwalk Empire" – Aufstieg und Fall von Atlantic City. Medford 2010.

KRANNICH, Bernd Michael (21.09.2010): "Boardwalk Empire" mit Rekordstart, erhält 2. Staffel. URL: <http://www.serienjunkies.de/news/boardwalk-empire-28527.html> (Stand 23.12.2014)

LULEY, Peter (2011): Ganz großes Kino. In: Entertain 01/2011, S.27-30.

MOBSTERS.8M.COM (2000): Giacomo „Big Jim“ Colosimo, URL: <http://www.mobsters.8m.com/colosimo.htm> (Stand 04.01.2015)

PRISMA.DE (o.D.): I am a Fugitive from a Chain Gang. URL: <http://www.prisma.de/filme/Jagd-auf-James-A.,189486> (Stand 06.01.2015)

RADISH, Christina (o.D.): Martin Scorsese and Terence Winter Interview. The "Boardwalk Empire", URL: <http://collider.com/boardwalk-empire-interview-martin-scorsese-terence-winter> (Stand 12.01.2015)

SEEßLEN, Georg: Der Asphalt-Dschungel. Hamburg 1980.

SEEßLEN, Georg (03.12.2014): TV-Tipp: American Gangster. URL: <http://www.epd-film.de/tipps/2014/tv-tipp-american-gangster> (Stand 18.01.2015)

TVBYTHENUMBERS.COM (08.08.2010): HBO's "Boardwalk Empire" Pilot cost \$18 Mio. URL: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/08/08/hbos-boardwalk-empire-pilot-cost-18-million/59436/> (Stand 04.01.2015)

WALK, Ines (MOVIEPILOT.DE 17.07.2009): Vor 40 Jahren startete Easy Rider – Was ist aus New Hollywood geworden? URL: <http://www.moviepilot.de/news/vor-40-jahren-startete-easy-rider-was-ist-aus-new-hollywood-geworden-103407> (Stand 08.01.2015)

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 23.01.2015

Julia Böhringer